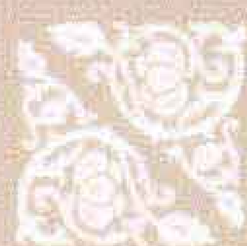
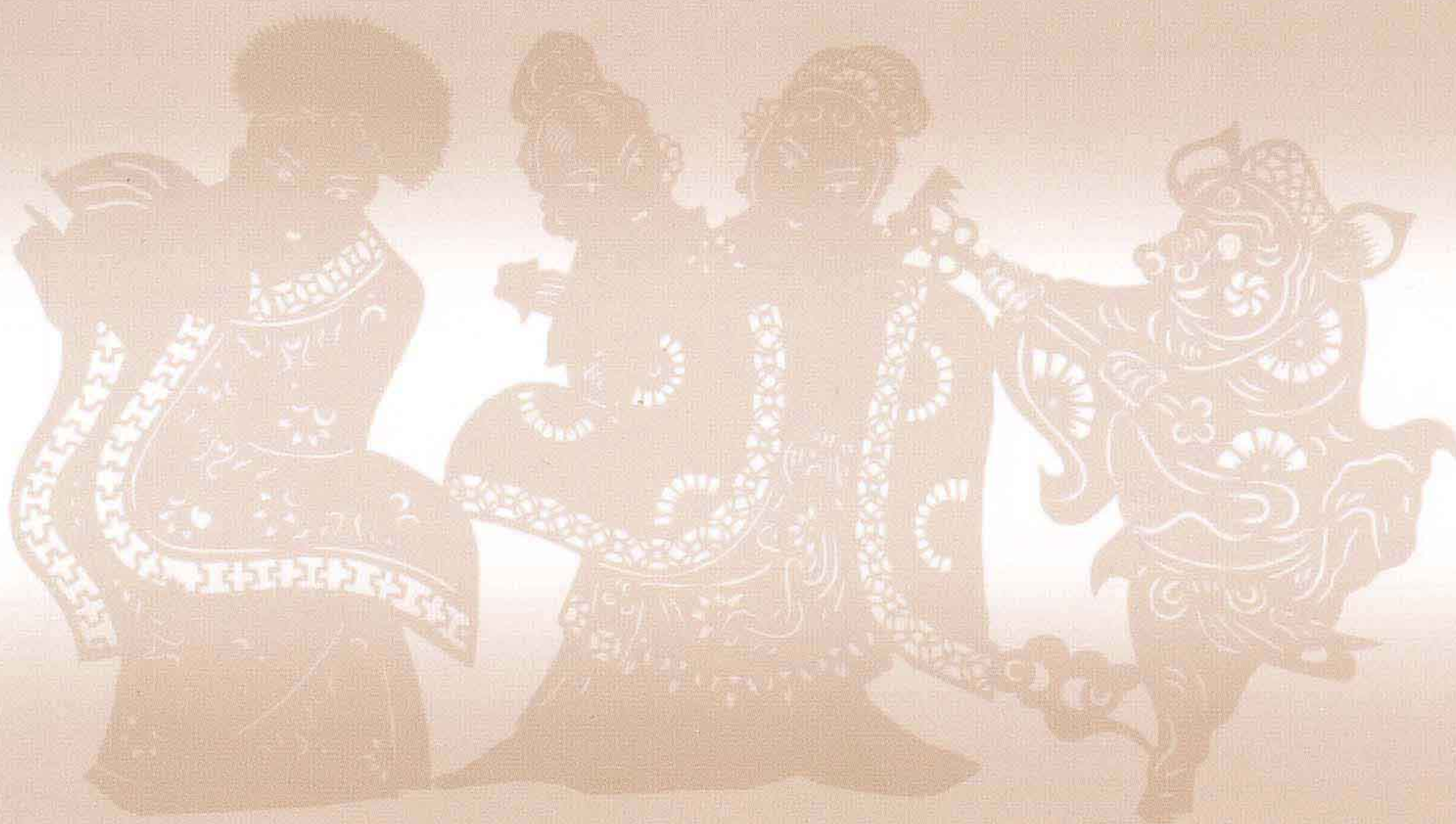


ZHONGGUO MINJIAN GUSHI JIANGSHU YANJIU

中国民间故事讲述研究

林继富 主编

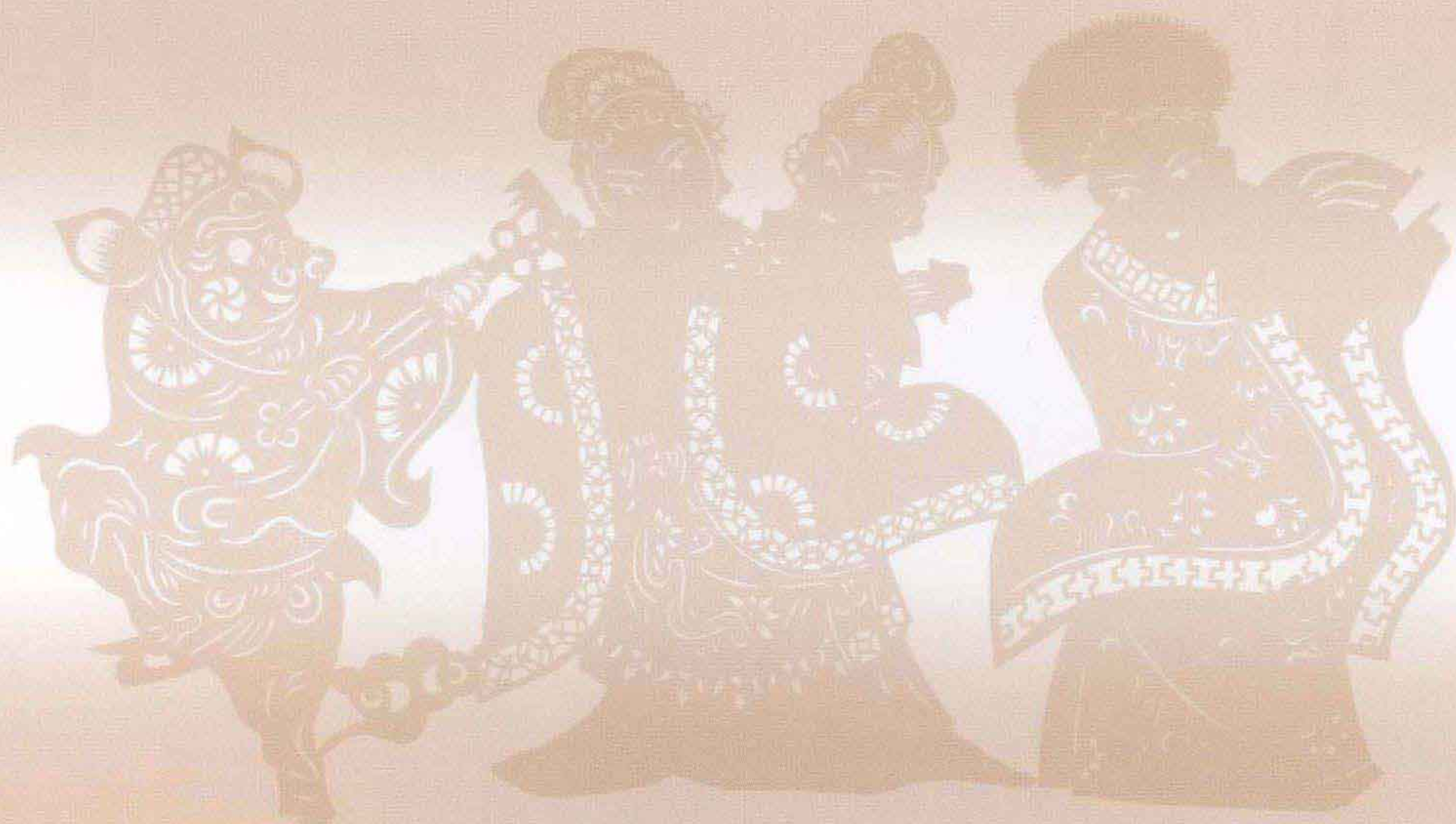


中国社会科学出版社

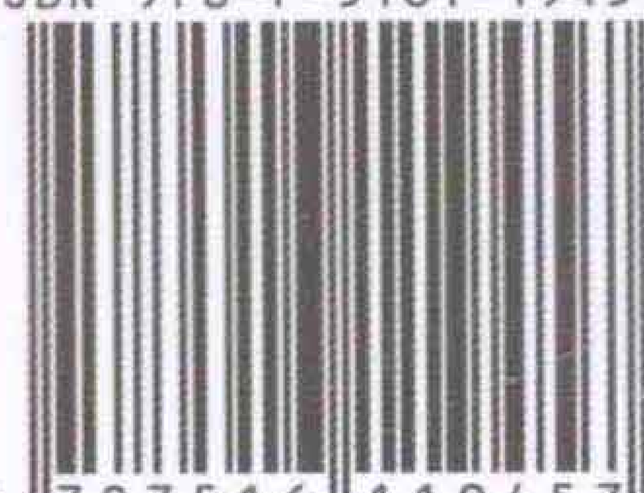


中国民间故事讲述研究

ZHONGGUO MINJIAN GUSHI JIANGSHU YANJIU



ISBN 978-7-5161-1945-7

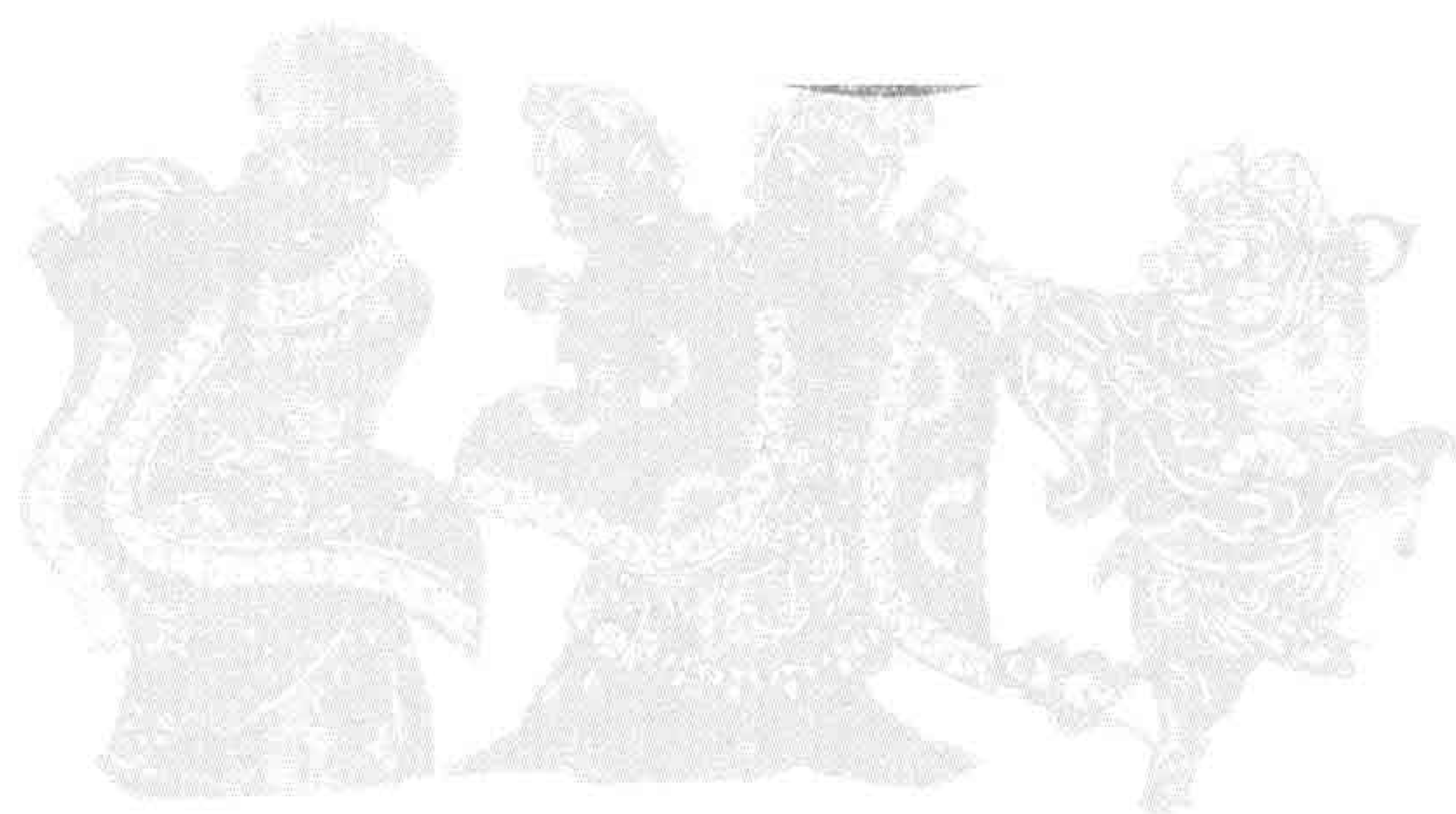


9 787516 119457 >

定价：72.00元

中国民间故事讲述研究

林继富 主编



图书在版编目(CIP)数据

中国民间故事讲述研究／林继富主编．—北京：中国社会科学出版社，2013.6

ISBN 978－7－5161－1945－7

Ⅰ.①中… Ⅱ.①林… Ⅲ.①民间故事—文学研究—中国—文集 Ⅳ.①I207.7－53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 307985 号

出 版 人 赵剑英
责任编辑 郭沂纹
特约编辑 丁玉灵
责任校对 周 昊
责任印制 张汉林

出　　版 中国社会科学出版社
社　　址 北京鼓楼西大街甲 158 号（邮编 100720）
网　　址 http://www.csspw.cn
　　　　 中文域名:中国社科网　　010－64070619
发 行 部 010－84083685
门 市 部 010－84029450
经　　销 新华书店及其他书店

印　　刷 北京市大兴区新魏印刷厂
装　　订 廊坊市广阳区广增装订厂
版　　次 2013 年 6 月第 1 版
印　　次 2013 年 6 月第 1 次印刷

开　　本 710×1000 1/16
印　　张 29.5
插　　页 2
字　　数 515 千字
定　　价 72.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社联系调换
电话:010－64009791

做出无愧于时代的学术贡献（代前言）

中央民族大学　宋　敏

各位专家，各位朋友：

上午好！

由我校主办，文学与新闻传播学院承办的“中国民间叙事与民间故事讲述人学术研讨会”，经过近一年的筹备，今天开幕了。在此，我代表学校对韩国民俗学家崔仁鹤先生、台湾陈益源先生及其他来自宝岛台湾的代表表示热烈欢迎，对来自全国各地的专家学者表示热烈的欢迎。

北京的十月，秋风送爽，艳阳高照。你们从各地来到中央民族大学研讨中国民间叙事的理论，研讨以民间故事传承人为中心的非物质文化遗产传承人的保护等方面的问题，这些问题不仅是中国民俗学人长期以来思考的问题，而且是当代非物质文化遗产保护和民俗学发展需要回答的问题，因此，此次研讨会将会对中国民俗学的发展和中国非物质文化遗产的保护做出重要贡献。

中央民族大学民俗学为二级学科博士点、北京市重点学科建设单位。早在建校之初，学校就致力于少数民族民俗文化的调查研究。大规模的民族识别、少数民族社会历史调查、少数民族语言调查和少数民族民间文学调查，为我校民俗学积累了丰富的民族民俗文化的历史资料。20 世纪 80 年代以后，中央民族大学汇聚了大批熟悉民族历史文化、精通民族语言文字的民俗学研究专家，为本学科的快速发展打下了坚实基础。近年来，在“211 工程”、“985 工程”的支持下，我校民俗学在方向凝练、学术创新、团队建设和人才培养模式创新等方面取得了长足的进步，学术实力进一步提升。学科研究人员的课题内容和研究范围涉及民俗志调查、民族民间叙事、民族节日、非物质文化遗产保护、民族文化创意等领域，其研究优势体现在中国少数民族民俗、中国民间叙事研究等方面。目前，我校民俗学研究人员积极投身到民族地区社会调查和

民俗调查之中，积极从事民俗学人才培养的科学研究工作，致力于民间叙事与民间故事讲述人的研究都取得了显著的学术业绩。

我们生活的时代是百花争艳的时代，是提倡文化多元化的时代。尽管“地球村”逐渐瓦解了我们业已习惯的“熟人”社会，但这就要求我们更加严格地恪守规矩和规范，要求我们不断从民族传统中吸取养分，在创新中继承，在继承中发展，为和谐社会建设做出贡献。民间叙事作为中华民族优秀的文化传统，无数的讲述人的实践和传递的传统像一条永不枯竭的大河奔流向前，我们没有理由漠视这些传统，我们中央民族大学民俗学的学人应该在继承中华文化传统方面肩负起更多的使命，做出无愧于这个时代的伟大贡献。

我们举办的这次会议，是为了更好地秉承民俗学服务于社会发展和国家文化建设的宗旨，加强我校民俗学学科在非物质文化遗产保护实践、基础理论研究和中国少数民族民俗文化创新发展，提升中央民族大学在中国民间叙事研究上的影响力和学术水平，加快民俗学人才培养工程的质量建设。我有理由相信，在此次会议上，与会专家的细心准备和认真讨论，一定能够达到预想的目的，取得丰硕的研究成果。

最后，再次感谢来自韩国、中国台湾和大陆各地的专家学者！祝贺大会圆满成功！祝你们在中央民族大学生活愉快！

目　录

民间叙事机理谫论

中国社会科学院　刘魁立

以往我们对日常叙事和民间艺术叙事之间的差异问题，对民间叙事的流程、民间叙事的层次、民间叙事的视角、民间叙事的时间和空间等问题，似乎都没有专门的、细密的、深入的关注和研究。在这篇文章里，我想就其中的两三个问题，谈谈自己的浅见，以引起大家的注意，并就教于各位方家。

我这项工作的总体思路是这样的：民间叙事作为一个研究对象，我们对它的意义、内涵、形象体系和情节的演进，以及社会的、历史的、文化的背景的分析等，过去多有探讨和论述，有比较多的成果供我们参考。然而关于它形式特征方面的研究还很不够，或者说这还是一片可以继续开垦的、很肥沃的土地。以我们对人的认识为例，关于人的认识机能、思考机能，也就是说处理外来信息的机能，以及人的心理活动等方面的机能，都有专门的学问去研究；但是我们却还不能够打开这个脑壳儿，深入地了解它的活动机制。大脑究竟是怎么工作的，怎么去思考问题、发生情感变化等，这些问题对于我们仿佛还是一个“黑箱”。我们只知道它是在工作着，至于具体如何工作却不十分清楚。关于民间叙事机理的探究，目的是想弄清楚民间叙事是如何进行的；民间叙事机理的问题应该不是一个打不开的脑壳，应该是打得开的。比如说民间叙事的流程是怎么样的？它内部的层次是怎么样的？民间叙事在演述事件和过程的时候，它的视角是怎么样的？以转播一场足球比赛为例，用一个机位去拍，还是用三个、五个机位去拍，给我们的印象将是完全不同的。那么，民间叙事的视角是什么样的呢？另外，它的时间和空间的维度如何？它的类型和异文之间的关系如何？文本的生成机制又如何？……此外还有类型、母题等问题，都是我们应该进一步思考和研究的课题。这些问题概括起来，我想可以将它们统称为“民间叙事的机理”问题。

先来看看日常叙事与艺术叙事（或者叫做审美叙事）二者的差异。

我们张嘴说话，往往是一种叙事，当然，并不是所有的口头表达都是叙事，但当我们在讲述一个事件的过程时，就是在叙事，其中有纠葛，有人物，有事件的来龙去脉，它是按照时间的错落来安排的。但是，严格地说，日常的叙事和现在作为我们研究对象的审美的叙事，或者叫做艺术叙事，例如神话、传说、民间故事等民间叙事形式，还是有严格区别的。

先来看两个例子。

我举的第一个例子是受到巴赫金的启发。

比如说，我们头顶的天花板上有许多灯，突然有一个灯泡，由于短路，一下子爆了，这时，某一个人说："哎呀，你看，怎么搞的！"我们说，这句话就是一个叙事，而这一叙事对于我们在场的每个人来讲，不必解释，大家都非常清楚，知道说的是什么事情，也知道说话人所表达的是什么感受。

再举另外一个例子。前些天我们到山东开会，余暇时间，包括地方的文化人和一些官员都放下架子，说起笑话来。他们讲到一位非常有意思的、箭垛式的人物。

> 一个村里有位书记姓辛，叫辛登攀。他搞了很多活动，比方说评选最不孝顺的儿媳妇，在报上、在广播里大加宣传，还敲锣打鼓，登门报喜，说"你荣幸当选最不孝顺的媳妇"。广播站是村里自办的，一打开，全村家家户户的喇叭就都响了，这样一来，弄得那些不孝顺的媳妇们无地自容。很快，村里的风气就变好了。

就是这一位书记，带着一批新党员到北京去参观访问，他说咱们到哪儿去举行入党宣誓呢？想了想，最光辉的地方是天安门，最庄严的时刻是早晨升旗的时候。这天，大家起了个大早，迈着整齐的步伐，一二一，就到了天安门广场。在升旗仪式之前，维持秩序的人不断地盘问他们，一会儿要他们的证明，一会儿让他们说明来意，还有人问你们是不是"法轮功"？弄得他们没法回答，非常沮丧。他们往前挤，人家也不让。最后，垂头丧气地回到家乡。

天有不测风云，一下火车，下起大雨来，倾盆大雨，一个个浇得落汤鸡似的。书记领大家来到办公室，他打开扩音器，和村里的秘书联系。他是书记，给自己起了个代号叫零零一，给秘书的代号是零零三。

他用山东地方口音喊秘书，全村各家都听得见：

洞洞三（003），洞洞三（003）
我是辛登攀。
我们从北京回来了，
快来迎接新党员。
多着红糖，多着姜，
一人两碗热姜汤，
多着葱，多着蒜，
赶紧准备鸡蛋汤。

所有在座的人，包括已经多次听过这段叙事的人，都哄堂大笑。大家看，这就是在我们聚会的过程中，讲述人完全放下了领导架子，给我们实际讲的一段艺术叙事，或者咱们叫做民间叙事。我想，大概民间故事的讲述，往往不会像在舞台上的表演，说是请某某讲一段故事，这样的情况会很少很少，除非我们做特别的田野采访。而在一般情况下都是这种即席的、即兴的讲述。我认为，这才是民间叙事的典型场景。

前面两个例子，是完全不同的两种叙事。

日常的叙事，比如刚才我们说的“哎呀，你看，怎么搞的!”，除了这个文本之外，还有一系列背后的东西在帮助这个文本说明问题，而从这个文本本身看，意思是不清楚的，甚至都算不上叙事。假定你把它写在书面上，然后请别人来分析，“哎呀，你看，怎么搞的!”是什么意思？谁也不会明白。文本解决不了问题，它需要提供几个非常重要的东西，第一，是大家共有的空间，这个空间是现实的空间。只有我们大家都坐在这里，看到这个灯爆了，我们才了解这句话的实际意义。第二，我们要知道它的内涵，这个内涵是包括事件本身，不只是空间，而且是这个事件的实际过程。第三，是我们所共有的一种评价，共有的价值观，或者是我们可以理解的评价。这几个都是语言文本之外的东西，但是，它们又同时都是文本的内在成分。这就是日常对话。日常对话，日常叙事不需要辅助说明，你绝不会在“哎呀，你看，怎么搞的!”之外，再加上这个灯原先是怎么样了，现在又怎么样了，它爆了，所以我说“哎呀，你看，怎么搞的!”前面这一切都不必要，这就是日常叙事。

但是在我刚才所举的第二个例子中，这些都有交代。你讲述一个事

件，不把前因后果介绍出来的话，就不是一个完整的审美叙事。日常叙事和审美叙事在语言本身，好像没有太大的区别。这不同于书面语言和口头语言之间的区别，你能说故事里面讲的那些话我们平时不讲吗？平时也讲。所以就语言分析来说，两者没有本质的区别。如果一定要在语言中间去寻找它们之间的差异，那找到的就可能未必是本质性的东西。在日常叙事中，很多东西都被省略了，在艺术叙事中，就不能省略。你必须把具体的场景、具体的人物、具体的事件和对事件的评价，全部都告诉我们。

现在，再来讨论民间叙事的流程问题。

我们对民间叙事的流程可以做什么样的分析呢？

我们通常在讨论民间叙事的流程时，只看到了讲述过程的两极，即演述人和听众。为什么叫演述？因为叙事的时候，可能伴有许多表演、动作、表情等，有声语言本身，包括声调、口气、抑扬顿挫等，也都具有十分丰富的表演内涵。演述人和听众这两极是实实在在存在着的，我们看得见，摸得着。以田野调查时的情况为例，我们通常直接面对的就是民间叙事活动的这两极人物，一极是讲述人，另一极就是听众。我们的许多研究也是围绕着这两极来做的，有时还是借鉴文学的研究视角。比如从文学理论那里借鉴了接受美学，我们就研究听众的反应；我们研究传承人的身世以及世界观对叙事作品的影响等，似乎也有模仿文学研究方法的嫌疑。那么，只注意到这两极行不行？我以为，这些关注当然是必要的，但是还不够。缺了什么？我想应该对这两极有进一步的分析，将它们之间的过程再做细密的解剖，看看这两极中间究竟还有些什么环节，还有些什么因素对叙事发生作用和影响。

布奇在他的《小说修辞学》一书中，曾经提出过一个重要的概念，叫“隐在作者”。虽然有人对此提出异议，但我觉得对于民间叙事研究说来，这却是一个值得我们认真思考的、很有意思的创造。我称它为“隐在的演述人”。“隐在演述人”概念的提炼，对于我们理解民间叙事的流程会提供很多的启示。

我们再回到刚才关于辛登攀的民间叙事的例子。讲这个故事的是一位宣传部部长，他在讲述另外一些事件时，完全不是幽默搞笑的口气，而是非常严肃。仍然是口头叙事，但他却是一本正经。在余兴场合，特别是他还略微地喝了一点酒，就完全是不一样的口气。即使是同一个人，在不同的场合也扮演着非常不一样的叙事角色，那么我就感觉到在这两个叙事文本的背后，仿佛存在着不同的“隐在的演述人”，他不是

宣传部部长，是宣传部部长的替身。隐在的演述人在给每一次的叙事定调；对于这个定调的人，我们既听不见也看不见，我们所能听到的叙事文本仿佛不是发自真实的讲述人—— 这位宣传部部长；而是发自另外一个人，一个被隐藏在演述人背后、为他的讲述定调的人。所以我们说，在真实的演述人的背后，在不同的叙事演述中都有一个隐在的演述人无形地控制着或操纵着每一次的演述。好像是看傀儡戏、看皮影戏，我们看到的是小舞台上的人形、布幕上晃动的皮影，它们在演述故事，可是真正表演这些虚拟的场景和故事的，却是后面艺人的两只手。我们在幕前是看不见这两只手的，我就把讲述中的这“两只手”叫做“隐在的演述人”。真实的演述人和隐在的演述人之间是有差异的。一个真实的演述人，例如某个讲故事的人（不管是那位宣传部部长还是哪个著名的故事家），在各种场合下都有不同的角色期待，并在整个叙事中通过各种形式加以体现。既然隐在演述人只是在场，而并不出场，那么每一次演述的具体体现者是谁呢？我们将他称为“文本演述人”。于是，这里就仿佛存在着三个人，它们三者之间存在着有机联系。

举这样一个简单的例子，一个妇女，在给她孙子讲某个故事的时候，她所用的口气，她的视角，她的一切演述方式，全不是妇女本人平时的口气、视角和演述方式，她变成了一个特定的演述人了。而在一群同年的妇女当中讲故事，她又会变成另外一个特定的演述人。再举一个例子，各位都打过电话，当你面对一个小孩的时候，你打电话是什么口气？反过来，假定你接到你上司或者父母的电话，是不是又有所变化？

同样，对于“听众”部分的认识也是一样的，作为受众同样有三种情况，有所谓“文本听众”、“隐在听众”和“真实听众”。

这样，我们对于讲述人和听众的两极认识已经得到了进一步的加深，有了更加细致的分析。由此，我们对文本的认识也就不一样了。比如比较两个异文之间的差异，我们的认识就可以有所突破，不仅仅停留于原有的理解，而仅仅根据讲述人的不同，就可以去寻找和探究不同异文背后隐在演述人的差异了，而同样也便于理解为什么同一个故事家在两种场合演述同一个故事会有所不同。

据上所述，我们似乎就有了下面这样一幅民间叙事的流程图：

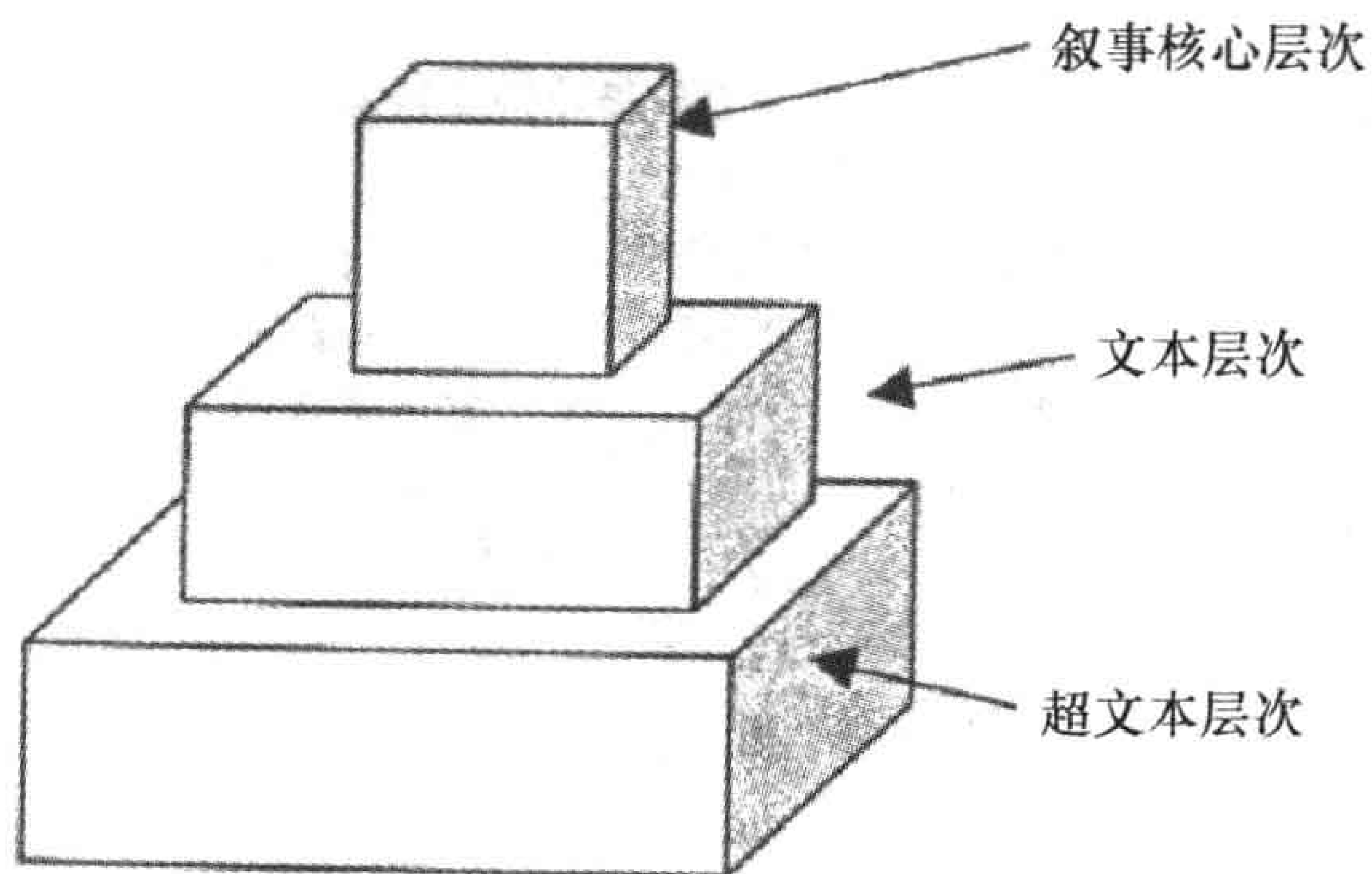
（隐在演述人）　　　　（隐在听众）

真实演述人—文本演述人—文本—文本听众—真实听众

或许有人说：这样一个隐在角色，不应该放在流程里面，因为他应该算是一种角色规范，而且仅仅是一种规范。但我以为，虽然他不在流

程中间真实出现，但是他实际上在起作用，而且其作用非同小可。我们把它人格化，更便于理解。开个玩笑，就好像在《伊利亚特》或者《奥德赛》史诗当中一样，我们看到的是地上的战争和纠葛，但实际上是天上的那些神在那里争斗。所谓隐在演述人是一种角色规范，文本演述人才是实际的角色扮演，而表演出来的便是文本。或者说，隐在演述人是真实演述人对角色的理解，文本演述人则是真实演述人依据某种特定的角色规范而“生成”的具体现身。

民间叙事的层次问题，我们先看下面这样一个图：



在讲述者和听众这两极之间，我们看到的是一个语言演述文本。对于这一个文本，过去我们在很多情况下是把它当成一个自足的系统，很少对其进行解剖；或者说我们做了解剖，但只是解释它的情节是怎么样发展的，故事里的人物形象体系是怎么样的，人物之间的矛盾纠葛又是怎么样的，或者还包括社会背景怎么样，历史背景怎么样，其文化内涵怎么样等。当然，这些问题是非常重要的，甚至在有的方面，比如关于文本内涵的研究，还应该下更大工夫。现在，我们考虑是否可以对文本的形态总体做另外一种更深一层的分析呢？我觉得是可以的，而且是应该的。就此，我画了一幅图，三个立方体，一层裹着一层，呈宝塔状，不同的立方体分别代表文本的不同层次。这里不便展示，我就想到用另外一个比喻：鸡蛋。鸡蛋中间有一个蛋黄，蛋黄之外围绕着它的是一些蛋清，蛋清外面是一个壳。那么我就把鸡蛋这样的一个层次结构视为一种模型，用它来说明文本的层次。我觉得文本可能有这么三个层次。

首先，说“蛋黄”这一部分，这是“叙事核心”，是非常重要的层次。“叙事核心”指的是那些人物、行为、事件、演述程式等，是那些

在传承过程中最稳定的东西。我曾经请教过一位专门研究戏曲的老先生，他告诉我，北京的戏曲和曲艺艺人传习技艺，通常是口传心授，但有时也有一种写本，这个写本他们叫“册（读‘柴’上声，chai）子”。这个册子里记什么？记的是情节、基本的人物结构，再有一些重要的唱段、唱词，仅此而已。册子并不是一个完整的脚本，如何表演，什么话接着什么话，张三进李四出等内容，册子上都没有。再如，我也请教过一位著名评书艺术家，我问她怎么能记得住这么多书？她回答说，有些是我需要背的。哪些需要背？许多程式套路需要背，什么刀枪剑戟斧钺钩叉这些，另外还有整个的发展脉络。他们说的这个意思很好理解。如果要全部记的话，怎么可能把一年半载才能讲完的书，一字一句地背下来呢？做不到。由此，我就把像戏曲表演和评书表演中要记下的部分，称为“叙事中心”，就好比鸡蛋的蛋黄部分，它包括整个情节的基本脉络，人物之间的关系网络，同时还包括一系列传统的表现手法等，而这一部分正是传承的核心。

其次，第二个层次叫做“文本层次”。这个文本层次，当然也将刚才说的“叙事核心”囊括在它自身。此外，如果联系到刚才对叙事流程两极的解剖，所谓隐在听众和隐在演述人发挥影响而产生的那些成分，都会在这一层次里展现出来。比如读《孙家香故事集》，我在采录本里看到有好些处括弧，里面的内容是记录现场她自己对于讲述内容的看法。体现演述人本人特色的描述成分、评价、议论等都属于这一层次。比如说一位老人在给孙子讲“老虎向猫学艺”，说到学艺当中有人挑拨关系，老太太就加了一句话“你说它坏不坏呀?”那孩子回答“坏!”这段对话就是文本层次里面的东西，这正恰是出现在讲述过程中间的重要内容，而不是所谓传承的本质性的东西。

再次，最大的、最外面的这一层，或者说是“蛋壳”，我们把它叫做“超文本层次”。真实的演述人和真实的受众都“出席”在这里。讲故事的整个过程，整个周围环境、氛围、场景、演述过程的全部空间和时间，都包容在这一层次里。

这三个层次对于任何一次讲述来说，都同样在产生作用；或者说对于每一次讲述来说，它的“整体文本”都是具有这样三个层次的。当我们把关于这几个层次的认识提出来之后，我们再接触任何一个文本，心里就有了一个新的结构概念，从而对民间叙事的分析，就有可能在一定程度上深入机理里面去了。

以上提纲式地谈了我们关于民间叙事三个问题的初步认识。

最后，我觉得，我们过去搜集民间叙事，有时并没有提供出令大家满意的理想的忠实记录。有些记录的文字文本，失掉了太多的东西。这样一种记录给我们的东西实在太少，我们不仅看不到超文本层次的内容，就是在文本层次里也有许多遗漏，很不全面。口头语言是民间叙事交流的一个根本手段，如果连语言部分也未全面保留，被我们部分地弄丢了或者改造了的话，那我们接触到的这个具体文本就已经不是原来的文本，而是另外一个文本了。用我们现在常用的话说，实际上就是一个格式化了之后的文本。各位都知道什么是“格式化”。一格式化，原来的东西就都抹去了，你重新给了它一个自己的格式。所以我想，我们对民间叙事的分析要能够深入它的机理里去，这需要我们做出更多的努力。那些看似简单明了的地方，往往正是我们应该深入进去反复琢磨的地方，用一句老话来说，叫“于无声处听惊雷”，不断地在那里发现强有力的声音，捕捉这声音，玩味、分析这声音，然后把这声音作为体验和认识的结晶，留给后来人。

花郎入社礼与民间故事

韩国仁荷大学　崔仁鹤

一　花郎入社礼的要素

《三国史记》和《三国遗事》里有关花郎的记录非常片面且不成体系，从中无法有条理地梳理入社礼仪的全貌，但是笔者认为可以根据一些线索来类推花郎集团的性质，下面就来考察一下。

《三国史记》里真兴王三十七年初有关花郎的一段记载被认定是一个比较重要的记录。

> 三十七年春，始奉源花。初君臣病无以知人，欲使类聚群游，以观其行义，然后举而用之。遂简美女二人：一曰南毛，一曰俊贞。聚徒三百余人，二女争娟相妒，俊贞引南毛于私第，强劝酒至醉，曳而投河水以杀之，俊贞伏诛。徒人失和罢散，其后更取美貌男子妆饰之，名花郎以奉之。徒众云集，或相磨以道义，或相悦以歌乐、游娱山水，无远不至。因此知其人邪正，择其善者，荐之于朝。故金大问花郎世纪曰：贤佐忠臣，从此而秀，良将勇卒，由是而生。崔致远鸾郎碑序曰："国有玄妙之道，曰风流，说教之源，备详仙史。实乃包含三教，接化群生。且如入则孝于家，出则忠于国，鲁司寇之旨也；处无为之事，行不言之教，周柱史之宗也；诸恶莫作，诸善奉行，竺乾太子化也。"唐令孤澄新罗国记曰："择贵人子弟之美者，傅粉妆饰之，名曰花郎，国人皆尊事之也。"①

---

① 见《三国史记》第四卷真兴王三十七年条。

这个记录里面挑选男孩，将其化妆打扮得漂漂亮亮的；他们修习道义、欢乐纵歌、访山游水；云集群游后，从中选拔出人才等关键环节；三点作为反映花郎行为体系的重要内容，看起来是有必要进行研究的。将俊美的男子装扮起来到底有何意义，为什么这样做，这些也都是值得质疑的。

三品彰英把花郎的装扮与男巫和女性联系起来，视为花郎的女性转变。

> 像“傅粉妆饰”美少年这类奇风异俗的意义也是，当以前身女性花郎为前提时，方能得以理解，由此把花郎想象成男扮女装也不算牵强。关于这样的见解，池内提出并没有证据将花郎视作男扮女装，原文里固然是没有文字直接提到“男扮女装”，那么即便不考虑“男扮女装”这个词，也可换言之，是为了让美少年变成美女而“傅粉妆饰”。将花郎男扮女装的问题和花郎的司灵者性质一起考虑时，可联系萨满教习俗里男觋男扮女装的问题。……①

对于三品彰英的这个主张，徐廷范教授也持同样的逻辑，主张男巫的女性化。② 可是对花郎之美丽象征断定为宗教的角度，尤其是男巫之女性化的观点，总体上接受起来并不是没有困难的。如此众多的花郎确实都和男巫有关的证据在哪儿？那么，我们不能不考虑将花郎集团和萨满教入社礼的问题联系在一起。

金煐泰教授欲联系弥勒佛教来理解③，崔在锡、金疆模教授也持类似见解。④ 然而还是不能解决花郎化妆打扮的问题。

---

① 三品彰英：《新罗花郎的研究》，收入《三品彰英论文集 6》，平凡社 1974 年版，第 122—123 页。

② 徐廷范：《花郎语考》，收入《韩国民俗学 7》，韩国民俗学研究会，1974 年，第 77—89 页。

③ 金煐泰：《弥勒仙花考》，收入《佛教学报 3 · 4 合》，东国大学校佛教文化研究所，1966 年。

④ 崔在锡：《新罗的花郎和花郎集团》，收入《韩国古代社会史研究》，一志社 1937 年版，第 461 页；金疆模：《花郎思想研究》，收入《学术论文集（朝鲜奖学会）3》，一志社 1973 年版。

接下来是关于花郎入山游娱[①]的问题，直到现在学者们对此还不断提出很多假设。崔在锡教授整理了到现在为止一些学者有关道义相摩[②]和入山游娱的解释，下面引用之归纳成表格如下。[③]

今村鞆	神事有关的音乐 为祭神而结党
三品彰英	咒术、宗教的意义 歌舞组
刘昌宣	萨满教、宗教仪礼、山岳信仰 肖武精神
金锺璿	萨满教关于热病的非理性思考方式、军事性教育
李基东	咒术的、宗教的修习、战士训练
洪淳昶、李基东	歌舞组的机能

崔在锡教授分三个方面一一加以了具体说明：山水游娱类似一种游学，目的是通过探访名胜地达到参观学习的效果，即培养爱自然、爱国土、爱祖国的道德品质；道义相摩的内容是树立忠君、爱国、孝道、友情等信义；最后是歌乐相悦[④]，主要是熏陶文学、艺术等方面风雅的素养，陶冶性情。

另外，金锺璿教授聚焦山水游娱，运用"游戏"文化史的理论，借用了游戏本质论即胡伊青加（Huizinga）的"有闲人"（Homo Ledens）概念来解释，以花郎的游艺而选拔人才这一环节作为重点，进行了分析。[⑤]

实际上关于花郎的游艺还有李基东教授以社会学的方法来接近这个问题。他说在修炼的这段时间里以灌输忠和信等道义观念为目标，歌乐和山川游娱是必需的相应前提，培养风雅素养，花郎集团的这种修炼和胡伊青加所说的游戏的概念，或者中国古代的礼乐思想存在相同和相通

① 即集合起来一起到山中游玩娱乐，访山游水。又作山水游娱，或游娱山水。——译者注

② 即相互切磋研磨道义。——译者注

③ 崔在锡：《韩国古代社会史研究》，一志社 1937 年版，第 467 页。

④ 即修习演奏乐器等，又作相悦歌乐。——译者注

⑤ 金锺璿：《关于新罗花郎的性格——特别是关于游戏》，收入《朝鲜学报 82》，朝鲜学会 1977 年版。

的一面。①

即使只看上述到目前为止的研究结果，可以说每个学者的见解也是不一样的，而这些都只不过是为了展开跨领域的综合研究而停留在基础工作阶段。这里笔者也以参加这一基础阶段工作的态度和立场，提出有关过渡礼仪之入社仪式的拙见。

首先，花郎集团居于年龄体系中的一个时间点，它毫无疑问是一种青年团体，带有鲜明的从少年向成年转变的特点。因此首要任务就是将对花郎年龄的考察和过渡礼仪联系起来考虑，有必要先转向对花郎年龄的推测。

有关花郎年龄的讨论似乎没有那么多。《三国史记》里记载的是15—17岁,《三国遗事》里记录的是15—18岁，估算应该是15—18岁。②

（一）相悦歌乐和游娱山水

未开化民族举行入社礼时所实行的主要教育内容包括体能训练、狩猎和农耕技术、宗教礼仪和神话，甚至还有性教育。有关花郎的记录里所说的“使类聚群游”，“游娱山水，无远不至”，对其性质的理解援用“游戏”的概念来一言以蔽之，不能说没有道理。

虽然只凭所谓歌乐、游娱的文献记录，没有玩什么和怎么玩的具体说明，不能茫然臆断什么，但是考虑到开展游艺的对象是一个特殊团体，是年龄在15岁到18岁左右的青年，还有由其行为方式来看所谓任用贤才包含了活动的全过程，这些应该视作“游戏”。

这里没有必要运用胡伊青加的游戏本质论，民俗学里也是将游戏和祭仪的意义合而为一来认识的。巫术游艺、面具游艺、农乐游艺和民俗游艺等民俗活动里，每种游艺进行时不是面具、巫术或农乐各自单独出场，而是祭仪、游艺和游戏混合在一起，表现为一场带有原始综合艺术性质的庆典。比如说农乐游艺就不只是农乐表演，也有踩地神活动，带有祭仪性质的假面舞也在这时登场。同时还随之举行具有祈年仪礼意义

---

① 李基东：《第二章　新罗花郎徒的社会学的考察》，收入《新罗骨品制社会和花郎徒》，一潮阁1984年版，第364页。

② 《三国史记》卷41，金庾信上（公（金庾信）年十五岁为花郎）；卷44，斯多含（时斯多含年十五六请从军）（哭之恸甚七日亦卒时年十七岁）；卷47，官昌（善与人交年十六能骑马弯弓）。《三国遗事》卷1，金庾信（年至十八壬申修剑得术为国仙）；卷2，48景文大王（王讳膺廉年十八为国仙）。

的拔河活动。

花郎集团的歌乐相悦和山水游娱之类的活动，不是单纯的游艺或者体能训练、江山巡礼，应该充分考虑其仪礼的宗教性意义背景。这和未开化民族入社礼仪的内容也是一致的。当然，崇奉山之神灵的山神信仰和花郎山水游娱之间的关系很深，其意义学界已有论文给予论述。①

当时新罗时代崇奉山川神灵的信仰是全民性的。

> 又幸鲍石亭，南山神现舞於御前，左右不见，王独见之。②
> 又幸于金刚岭时，北岳神呈舞，名玉刀铃。③

山神显形在王面前表明山神信仰已经超越民间而达到国家信仰的高度。再者，比起作为不清不楚的自然神，山神被想象为至高无上的人格神，性别为女性。④

> 梦里有位仙女，容貌姣好，戴着珠玉首饰来抚慰，曰我是仙桃山的神母。
> 神母长期逗留在此山守护国家，非常灵异。
> 第54代景明王很喜欢鹰狩，早年登此山时丢失过猎鹰，向神母祈祷曰……

山被称为神母、老姑、圣母等，以女神的身份具有守护国家的神格。因此山神也兼具产神的机能。

> 万弩郡，今之镇州初以庾信胎藏之高山，至今谓之胎灵山。⑤

这类山神信仰是新罗时代以前开始普遍化了的信仰体系，高句丽的

① 金承璨:《新罗花郎徒及其文化世界的研究》，收入《釜山大论文集25》，一潮阁1978年版；李基东:《新罗花郎徒的社会学的考察》，收入《历史学报82》，一潮阁1979年版。又收入《新罗骨品制社会和花郎徒》，一潮阁1984年版。

② 《三国遗事》卷二，处容郎望海寺条。

③ 同上。

④ 同上书，卷五，感通，第七。

⑤ 《三国史记》卷四十一列传第一。

国中大会也在山上举行。[①]

韩国这类崇奉山神的信仰体系跟中国一样也有五岳三神山[②]，由此可以认为花郎的山水游娱是一种超越单纯的体能训练或战斗训练而更具礼仪性特质的活动。

如前所述，未开化社会入社礼仪的场所是深山或者丛林里，即和住地隔着相当距离的大山深处。那里是神灵降临的圣地，也是伊利亚德（Eliade）提出的入社礼仪，是立足于死和再生原理之契机的场所。

不能排除花郎集团访游山川的原因也是基于这类宗教仪式层面的因素。1518 年的年轻人离开家谋求集体生活而访山游水，联系入社礼仪来考量山水游娱的形式时，应该循着同一脉络来理解。

行入社礼仪时，男子们爬上灵山寻求神灵的庇护，这可以用礼仪的本质来加以类推。为了渐趋衰退的灵魂和身处危机者的灵魂，通过供奉神力强大的神灵来拯救自身的灵魂，充沛活力，这一举动是基于上述伊利亚德的死和再生原理。这样的信仰体系是入社礼仪的本质，是在任何一个未开化社会里都能看到的现象。

因此，花郎集团也是以这类礼仪本质为基础的，但是礼仪的部分要素脱落或者消亡掉了，基本要素被遗忘了，只残存下简单的游艺性要素，只有贺宴还在举行。[③]

新罗时代花郎集团即使具备那些要素，文献记录也不过是一部分而已，可以肯定那些重要信仰要素脱落了的可能性是存在的。不过，作为一个高度精练化了的特殊青年团体，花郎集团是组织化了的，虽然没有未开化社会所实行的礼仪要素，但是可知它包含了礼仪的性质。

（二）男子的粉妆[④]

在花郎记录里还有一个记述很关键，即“其后更取美貌男子，妆饰之”，意思是挑选出男子，漂漂亮亮地打扮起来。这段表达方式很容易引起误会，因而联系花郎这一名称甚至还出现了花郎是男巫的说法。

---

① 《三国志》东夷传，高句丽“其国东有大穴，名隧穴。十月国中大会迎隧神，还于国，东山上祭之”。

② 五岳（东 金刚山，南 智异山，中央 三角山，西 松岳山，北 白头山），三神山（白头山，智异山，汉拏山）。

③ 伊利亚德说未开化社会所频繁施行的文身或染牙齿等是原加入 initiation 礼仪要素之脱落而仅存终结礼仪的形态。

④ 即施粉化妆，包括佩戴饰品进行打扮。——译者注

三品彰英提出花郎的前身是女性，以此为焦点他认为挑选出美男子后，是为了男扮女装而“傅粉妆饰之”。更进一步来说，代入萨满教的司灵者性质，等同于男觋的男扮女装。[①]

实际上可以肯定现在的男觋也男扮女装、“傅粉妆饰”，还有西伯利亚萨满们也男扮女装，这是已知的事实。但是，如果说花郎集团是一种萨满教司祭团体的前提成立的话，不是大家不知道而是缺乏证据。

金煐泰教授主张花郎的化妆打扮原封不动地模仿了弥勒的至上庄严，如此妆饰花郎是为了让普天下民众的面容都变得像画一样美丽[②]，虽然花郎具有很多佛教方面的要素是事实，但仅凭现有记录来看，如此断定似乎还很牵强。

下面来看看未开化社会入社礼中的妆饰事例。

> 肯尼亚马萨伊族的入社礼中在接受割礼之前，身体涂上白黏土，带上武器，不定居地过上两个月左右的隔离生活。结束后回村时，用冷水将身体洗得干干净净的，头上戴上白鹳的羽毛作为装饰，脸上再次涂上白黏土，扮成女装后回到村里。[③]

孟加拉湾安达曼岛民的入社礼中参加入社礼的所有男女据说都进入一种 Kimil 状态，涂上 odu（白黏土）。入社礼结束后再涂上 tol-odu（赤白黏土）。然后唱歌跳舞。[④]

在未开化社会的入社礼里粉妆的意义较笼统。但一般是在结束的时候才男扮女装或者往脸上涂东西。笔者 1972 年实地考察台湾泰雅人时听说了他们的入社礼当中，男子做斩首的动作，女子在脸上文身，这时的文身被称为化妆。埃德蒙 · R. 利奇（Edmund R. Leach）认为入社礼当中最后的粉妆或象征性别倒置的一些行为意味着一种由死往生的转换。

利奇将这类情况划分为形式性、假装性和角色倒置三种类别，虽然三者之间各自有着概念上的区别，但实际上密切相关。以形式性（例如

---

① 三品彰英：《新罗花郎的研究》，平凡社 1974 年版，第 122—123 页。

② 金煐泰：《弥勒仙花考》，第 147 页。

③ J. S. Mbiti, African Religions & Philosophy, Heineman Educational Books, London, 1969.（大森元吉译：《アフリカの宗教と哲學》，法政大学出版局 1970 年版）。

④ Edmund R. Leach, "Kimil: A Category of Andamanese Thought" *Structural Analysis of Oral Trandition*, The Trustees. of the Univ. of Pennsylvania, 1971, pp. 22—48.

结婚）开始的礼仪一般来说结束于乱舞；以乱舞（例如狂欢节）开始的礼仪结束于公式性的严整肃穆中。它们是一种由俗到圣的象征性完成，正常的时间中断了，圣的时间上演角色的倒置，这就是所谓的死亡向生的转换。①

伊利亚德说入社礼是以死亡和再生原理为基础的。因此可以说入社礼是最典型的神圣化礼仪。这是因为有了入社礼就可以保持人之自身和圣之间的关系，少年或者青年变为了成人，才具备参加圣化之人的条件。

那么阿诺尔德·范热内普（Arnold van Gennep）则将入社礼纳入过渡礼仪的范畴。② 过渡礼仪事实上是从一个状态向另一个状态转变的礼仪，入社礼包含着双重过渡即从少年期向成人社会转变之过渡，以及从俗的生活向圣的生活转变之过渡。

关于花郎的粉妆也有必要站在这个角度再探讨一下。为了参加花郎集团而与家庭隔离开来，在一段时间里访山游水，积累了磨炼的经历之后回归，化妆打扮，进行游艺活动（这里用贺宴的概念来理解也是不错的），这些可以视为自然境遇的设置。这时的粉妆，即便不是男扮女装，也不一定不自然。花郎化装成女子可以视为利奇所谓的角色倒置的象征行为。性别角色倒置的花郎已经不再是过去的自身，转变为新人昭示着花郎的再生，这是一个被社会公认的许可过程。

将目前通行的针对未开化社会之入社礼的理论直接用到韩国的花郎集团上去，这虽然不合适，但是过渡礼仪在中国现实韩确实存在，以此类推过渡礼仪的核心即入社礼仪曾以何种形态存在过，这时新罗时代的花郎集团可以视作最为合适的对象。我们无法确定《三国志》东夷传里所记录的入社礼仪究竟是不是过渡礼仪的实体，即便是，也没有证据认为新罗花郎是其延续形式。不过如上所言，新罗时代具备了国家的体系，已经从部族社会发展到建立起中央集权以及相应的骨品制社会体系，在这样的情形下花郎制度由上流社会阶层的青年团体来组织形成，从当时的宗教、民俗背景来看，可以推论入社礼仪是这一制度的基础。也就是说可以这样推测，在花郎集团阶段，之前的入社礼之原初形态衰退了，取而代之的可能是多种机能的复合。

---

① Edmund R. Leach, Two Essays Concerning the Symbolic Representation of Time. *Rethingking Anthropology*. Athlone Press of the Univensity. of London, London, 1961, pp. 132—136.

② Arnold van Gennep, The rites of pasage, The university of Chicago press, 1960, pp. 65—115.

二 民间故事的主题和入社礼

上述的是由花郎集团类推出的入社礼仪要素为框架，带着入社礼的适龄问题、隔离一段时间的山水游娱和妆饰问题等，将入社礼仪作为花郎集团立足的证据，援引了未开化社会的案例和理论，仅此而已。

现在在想到韩国民俗中仅能证实民俗的资料时，说话[①]被认定是最合适的对象。因为说话子系统所包括的神话是原始时代之宗教性意象的叙述，传说是说明历史和自然的具象化表述，民谭[②]是民间生活主题的文学化产物。因此，说话的主题是社会的反映而说话的主人公则是缩略了的人之表象。

因此我认为，以民俗学和人类学的角度来研究分析民谭，能够重构民族的历史与文化，而且这种意图的研究早已有过。

民谭的核心主题可以归纳为诞生、死亡和再生。这些主题类别对原始人来说是终极性问题。因此民谭的主人公们通常有神奇的诞生经历。受孕、诞生与死亡一起，都是生命解不开的谜语。受孕不是性行为的结果而是信仰表象上凭超自然的力量而得到的东西，如此思考的原始人形成了这样的认识，即动物和人是共生和交互相通的。那么由人和动物通婚而降生的主人公茫然无知地走向注定悲惨的宿命，通过结婚这一过程完成人的转变，获得幸福。这是本格故事的核心情节。

遭遇宿命的主人公在到达结婚关口之前的受难和禁忌上的约束非常戏剧化，不断接受没有超自然力就不能克服的考验。这样一来本格故事里主人公的一生就是过渡礼仪的表现形式，而婚姻考验过程的完成则可以认为是对入社礼的反映。

本文不是说话的本格研究，这里列举几个表现了过渡礼仪中的入社礼仪的说话。

（一）《就靠一根草绳》[③]

懒虫儿子终于被赶出家门。一天到晚只能搓出一条草绳的儿子终归

① 即口传故事。——译者注
② 即民间故事。——译者注
③ 任东权：《韩国的民谭》，瑞文堂1972年版，第169—170页。

从家出来，独自一人经历了很多事，最后回到村庄。故事情节梗概整理如下：

（1）满20岁后，就靠一根草绳，从家出来。
（2）一根草绳换来一个瓮。
（3）从在井边打碎水罐的女人那里得到大米，给了瓮。
（4）在一个客栈拿大米换来一头死驴。
（5）复活的驴子引他到一座坟墓。
（6）和再生的富家女结婚。

（1）说到适龄后从家出来。这意指入社礼仪的第一要件隔离。此处虽然说是20岁，但其中植入了20岁即成年的现代观念。（2）—（5）是修炼的过程。不通过自己一个人的力量来克服危机是不行的。每个事件里幸运都降临到主人公身上，这是对考验结束的积极性表达。（6）里死去的女孩再生，结婚成功，这是入社礼仪中常见的环节，即意味着入社礼仪的结束，具象地表现了地位的转变和角色的获得。不管年纪有多大，不通过这一礼仪，就不能结婚，不结婚的话不管年龄多大也只能算是孩子。

（二）《金刚山老虎》①

打猎时父亲被老虎吃掉，为报此仇，离开家的少年遭遇好几次危机，最终被大老虎吃了。但是在老虎的肚子里他找到了父亲的遗骸，见到了一位姑娘，两人一起成功逃出。故事情节梗概整理如下：

（1）猎手狩猎不归，其遗腹子为了寻找父亲离开家。
（2）在山上遇到的老太婆教给他智慧和克服磨难的本领。
（3）多次遇到变身的老虎，遭遇危机后摆脱。
（4）终归被大虎吞下。
（5）在大虎的肚子里见到一位姑娘，和她一起齐心协力成功逃出。
（6）两人结婚。

---

① 孙晋泰：《朝鲜民谭集》，乡土研究社1930年版，第246—254页。

（1）是隔离母题，（2）里灵异的老太婆可以视作宗教上的司灵者。入社礼仪里宗教性之司灵者的作用很重要。因为未开化社会的入社礼仪是依循宗教信仰的。（3）相当于修炼期，（4）是未开化社会入社礼仪中常见的净化仪式的具象化表现。伊利亚德（Mircea Eliade）提出各个地方的入社礼当中司礼者常常被表现为动物，这是古代狩猎文化的产物，他举例说割礼的执行者身披虎皮或豹皮。[①] 他们是有着动物形体的神之化身。执行者也被称为“狮子”，割礼用“杀死”这一动词来表示。这是因为这场礼仪是死亡和再生的过程。

有时残酷的行径是致命的。这样的时候也是在礼仪结束后才通知家人，告知“你们的儿子被精灵杀了”。或者也这样说“他和别的修炼者一起被怪兽吃了，不过从肚子里逃出来时失败了”。大多深山里有为入社礼仪准备的篷帐，被称为“水怪”、“鳄鱼或者蛇的身体”。在塞兰岛（Ceram）修炼者进入篷帐的入口被叫做“蛇口”，篷帐里面禁闭的情形被想象为在怪兽的肚子里受难。[②]

民谭里常常出现被野兽或大海里的鱼之类的怪物吞噬的母题，这象征着通过动物之类的超自然力的身体内部而转变成人的过程。上面（5）里的大虎也是超自然力的身体内部，通过它意味着终结，同时获得结婚的资格。

（三）《变成牛的懒虫少年》[③]

（1）懒虫少年被赶出家门。
（2）遇到制作面具的老人，戴上牛面具后变成了牛。
（3）少年经受不了变成牛的痛苦，决心赴死。
（4）在萝卜地里吃了根萝卜，变回原形。

这则民谭也依次经过了隔离、遇到神灵、克服困难和结束（再生）的过程。牛面具的出现暗示着从狩猎文化到农耕文化的背景变化。表达方法和内容有很强的童话色彩，是因为表现在主人公是少年，事件的构成当中入社礼的礼仪性要素也脱落或者被粉饰，而被文学化了的原因。

---

① Mircea Eliade, Ritesand Symbols of Initiation Harper Torchbooks, N. Y. C, 1958, p. 23.

② Ibid. , p. 35.

③ 朴英晚：《朝鲜传来童话集》，学艺社 1940 年版，第 17—23 页；金相德：《韩国童话集》，崇文社 1959 年版，第 80—86 页。

最后再来看一个例子：

（四）《乞丐王子》[①]

从前有一位没有儿子的国王。国王老了却没有王位继承者，他很担心，有一天，一位贤明的政丞问国王："城外有个很灵的巫女，把她召来问问怎么样？"国王叫来那巫女问了。巫女回答："一年内会有一位王子出生，可他活不到三年。"国王将信将疑，然而泰然自若。果然真的有王子出生了，可没到3岁就死了。以后又有王子出生。但也死了。于是政丞叫来巫女，国王问她："你能预知死的话，也知道怎么让他们活过来吧？"巫女回答："是的。救活他们的方法只有一个。在王子满13岁那年的11月1号，给他穿上乞丐的衣服，用包袱裹上一件龙袍给他，把他赶出宫殿。千万不能同情他，也不能给他一文钱。一定要让他以自己的力量坚持三年。不能接受任何人的帮助。这些话务必要保密，只有国王您知道。"终于到了那一天，国王偷偷给王子穿上乞丐的衣服赶出了宫门。

乞丐王子挨家挨户讨饭，最后找到一家去当了长工。那家的主人看王子的脸觉得不是普通的孩子，就没有让他做太多的事，只适当地干点儿活，这样过了三年。这下快到约定的进宫时间了。有一天，王子偷偷地进了主人家三女儿的房间。这个女儿说："你不能这么做。我爸知道了的话，我们俩就都遭大殃了。"但是王子哀求说："请允许我就待过今晚吧。"夜深了。恐怖袭来，王子吓得只是发抖。这时外头传来脚步声，有个像怪物一样的影子映在门上。突然门开了，之后进来了一个不知是鬼还是怪物的庞然大物。三女儿把王子藏起来，大声喊道："是谁呀！敢进闺房，还不立马回去，否则逮到揍你一顿！"这一喊，怪物说："姑娘，我是来抓这个王子的。他不是乞丐。他跑到这儿藏起来躲我，让他出来吧。我没有罪，这个王子的祖父杀了我。我是来报仇的，拜托了，把他交给我吧！"这个女儿拒绝道："胡说，怎么能杀没有罪的王子！"

就在这期间，天亮了，公鸡打鸣了。鬼一脸哭相地消失掉了。王子特别感激，向三女儿道谢。天亮后，这家的一个下人看到乞丐

---

① 崔仁鹤：《朝鲜昔话百选》，日本放送出版协会1974年版，第145—150页；金相德：《韩国童话集》，崇文社1959年版，第473—485页。

的鞋在三女儿房前，禀告了主人。主人跑过来看到龙袍挂在墙上，乞丐王子抵不住疲倦睡着了。三女儿跟爸爸说："父亲，现在王子在睡觉，请您安静。"主人非常惊慌失措，屈膝下跪，向王子乞求宽恕。

那一天总算到了，王子穿上龙袍和三女儿一起入宫去了。

这则民谭的结尾部分非常戏剧化，除了鬼的控诉部分变异为怨鬼的母题以外，民谭的整个主题仍然是对入社礼内容的故事化表现。一开始满13岁的王子离家出走，这是已经可以参加入社礼的年龄，三年的修炼期期间克己磨炼的过程虽然多少被美化了，但似乎仍然可以说是暗示入社礼再现的内容。

从身体的角度来看，入社礼是从少年向成年转变的时期，就这一时期的少年来讲，他们处于一个巨大的人生歧路上，不能不迎接冒险和危机。时代在变社会现象也跟着变，可以认为入社礼仪消亡或者衰退的过程当中，入社礼的那些环节通过这些口传而说话化，从而被固定下来。

前面的例子里没有提到，故事里走出家门的主人公在山里迷了路，转来转去发现一座独门独户的宅院就逗留下来，不过宅院的主人不是被描述成变形的狐狸，就是巨人、老太婆等，再者由此开始主人公正面遭遇危机，九死一生成功逃出，描述这一过程的插曲很多。大山深处藏着独门宅院，这在现实中是非理性的，从宅院的主人是怪物这一点来看，可以认为是用小插曲来制造入社礼过程的一个环节。

日本的故事学者关敬吾指出，将日本说话中诞生题材方面一系列故事里的主人公看做始祖，是不恰当的，在日本广为人知的田螺息子、青蛙息子、亲指太郎、寅千代丸等一连串神异诞生故事的主人公，是入社礼中曾有过而不可或缺的仪式之一新生和再生的一种象征，他表明一寸法师、桃太郎、力太郎、瓜子姬等也是入社礼惯习的一种反映。[1]

三 结 语

到此为止，本文对过渡礼仪和入社礼进行了概括，类推了花郎集团之入社礼仪的要素，代入说话的入社礼母题作了考察。仅凭现在搞清楚

① 关敬吾：《民话》，《日本民俗学大系10》，平凡社1959年版，第72—87页。

了的古书，当然不能下结论说花郎集团的实质是入社礼仪。不过从花郎集团的行为体系出发，能够在某种程度上印证入社礼仪的要素，口传下来的说话里发现了足以证明古代入社礼的母题，因此联系花郎集团作了探讨。

当然即使古代社会的地方上有过花郎制度和相类似的部族国家时代以来之年龄团体组织的方法，在一定形态上表现出是有延续的，即便说它们之间存在活动的强弱差异，在高句丽或者百济也不见存在过与此相似的组织。[①]

从这个角度来看，我认为新罗时代的花郎集团是早期部族时代曾存在过的青年团体的组织化和精炼化，因此不妨将其本质视为入社礼仪的发展型。

尽管为了克服文献资料的不足，本文敢于从跨学科研究的角度，用过渡礼仪的分析概念来考察花郎，但援用外国资料是没有办法的办法。虽然如此，分析我们本土生成发展的说话，类推古代的过渡礼仪，尤其是入社礼的母题，拿来和花郎集团所具备的要素相对比，我认为这个做法的意义和价值是绝对不可低估的。

---

① 金哲埈:《韩国古代社会研究》，知识产业社 1975 年版，第 211 页。

故事家及其研究的文化史地位

中国文学艺术界联合会　刘锡诚

一 引 言

2009年，笔者曾就民间故事讲述家及其讲述活动的研究发表过一个探索性的见解："在世界民间故事学术史上，20世纪80年代中国故事研究有两大贡献：第一个贡献，是先后发现了两个故事村（河北省藁城县的耿村；湖北省丹江口市的伍家沟村；90年代又发现和报道了重庆的走马镇）；第二个贡献，是发现了许多著名的故事讲述家，并陆续出版了他们讲述的民间作品。""以往，由于西方民俗学把民间故事只看做民俗的衍生物，而非独立的口头语言艺术作品，故而传统的民间故事研究，多半也就沿袭西方人开创的研究路子，较多地关注和研究民间故事的类型等，而对民间艺人（故事家、歌手）的个性特点及其对民间作品的创新、增益，则极端忽略。""中国学者的两大贡献，其核心是对故事讲述家个性特点的发现与张扬。故事家的艺术风格，在西方民俗学家们的研究中，则常常是缺位的。可惜的是，西方世界对中国学界实在是太缺乏了解了，他们似乎并没有从中国人的发现和主张中得到什么启示和教益。"①

同样兴起于20世纪的以美国民俗学家理查德·鲍曼（Richard Bauman）为代表的表演理论，在其建构过程中融会了人类学、语言学、文

① 《刘守华〈民间故事的艺术世界〉序》（华中师范大学文学院教授文库），华中师范大学出版社2009年版。

学批评等的理念和方法，其“口头艺术是一种表演”的基本理念①，关注讲述者（演唱者）及其讲述（演唱）过程中的表演，多少显示了向美学研究和综合研究回归的倾向，与上述中国民间文学学术界的故事讲述家研究有交叉和同质的一面，可以算作同行者吧。中国的年轻学者阎云翔于1985年7月20日出版的《民间文学》上发表了《民间故事的表演性》，以马林诺夫斯基1926年在特罗布里恩德群岛调查记录的渔民讲述的故事、1955年孙剑冰在河套地区的乌拉特前旗调查记录的秦地女讲述的9个故事、1984年裴永镇在沈阳郊区调查记录的金德顺讲述的故事这三位搜集者为对象，发现并从理论上概括地提出了民间故事的表演性对故事学建构的重要性。他写道：“优秀的民间故事家讲故事，不仅是一种讲述，而且是一种表演；不仅是讲述者个人的艺术表演，而且是听众参与的集体艺术创作活动。”“重视和研究民间故事的表演性，对于民间故事学的建设具有多方面的意义。例如，通过民间故事的传承过程，从而促进民间故事的形态学研究；还可以全面了解民间故事在社会生活中的作用，从而深化民间故事的社会学研究。但是相比之下，民间故事的表演性对于民间故事的美学研究似乎具有更为重要的意义。因为，归根结底，‘故事不是读的文学，而是听的文学’（关敬吾语），只有诉诸口头讲述，民间故事才有可能成为充满生机的艺术品。换言之，民间故事的表演过程即是民间故事的艺术表现过程；而艺术表现正是美学研究，同样也是民间故事美学研究的重要领域。”②笔者没有过细地考察和研究阎云翔的表演性理论与鲍曼的表演理论之间的关联性和差异性，而只想指出，鲍曼的表演理论本质上毕竟是从民俗学的角度关注口头艺术，更多地显示出的是其民俗学的而非叙事学的特质，而表演理论对民间故事讲述家的讲述活动的关注，从一个方面拓展了故事学的疆域和丰富了故事学的研究方法。

中国民间故事讲述家及其讲述理论的诞生，至今还只有短短30年的时间，距离一种学科体系的理论建构，也许还任重而道远，但它在民间口头文学叙事规律的探寻上所作出的努力和达到的成果，是符合中国国情和口头文学的生存和流变规律的，尤其对当下和今后中国56个民族的非物质文化遗产的传承和传承人的保护，有着重要的理论价值，无

---

① 〔美〕理查德·鲍曼：《作为表演的口头艺术》，杨利慧、安德明译，广西师范大学出版社2008年版，第2页。

② 阎云翔：《民间故事的表演性》，《民间文学》1985年第7期。

疑是十分珍贵的，值得世界同行们重视。

二 故事讲述家作为研究对象的确立

中国的民间故事讲述家有多少？20世纪80年代巫瑞书研究列出了127人。[①] 刘守华则列出了141人，而他挑选出来能够作为研究对象的，即“既发表了相当数量的故事，又作了个人情况介绍的”，只有32位。[②] 实际上，故事家的数量，当然远远不止这个数字。刘守华在90年代还做过一次不完全统计，说能讲述50则以上民间故事的故事讲述家不下9000人。[③] 问题不在有多少，而在于对故事讲述家这个群体的素质认识和文化定位。在中国学界，对民间故事讲述家的认识，有一个漫长的过程。[④] 从20世纪80年代起，中国民间文学搜集者和研究者们开始认识到：记忆故事数量多又有超拔的讲述才能，叙事风格独特和艺术个性鲜明的民间故事讲述人，是一个民族、一个地区的民间故事的主要负载者和传承者。从此，民间故事搜集和研究的重点，开始由分散搜集、普查思维和记录文本文学化整理，向寻找优秀故事讲述家转移。对民间文学的传统理念来说，这无疑是一个飞跃和变革。赞同这一学术理念的一些民间文学搜集者们，相继在辽宁、山东、湖北、河北、山西五个省份的农村里，陆续发现了一些能讲述几十个、上百个乃至上千个民间故事的“讲手”（鲁迅语）[⑤] ——故事讲述家，并记录和出版了这些民间故事家讲述的作品专集。

先后出版或编印的故事讲述家个人故事专集有：（1）裴永镇整理《朝鲜族民间故事讲述家金德顺故事集》，上海文艺出版社1983年版；

---

① 巫瑞书：《民间故事家资料索引（一）》，见中国民间文艺研究会研究部编《民间文学研究动态》1986年第2、3期合刊。

② 刘守华：《中国民间故事的传承特点——对32位民间故事讲述家的综合考察》，见其所著《比较故事学》，上海文艺出版社1985年版，第300页。

③ 据刘守华《中国鄂西北的民间故事村伍家沟》，《民俗曲艺》民俗调查与研究专号第111期，财团法人施合郑民俗文化基金会，台北，1998年。

④ 见巫瑞书《传统故事讲述家今昔谈》，中国民间文艺研究会研究部编：《民间文学研究动态》1986年第2—3期合刊（总第17—18期合刊）。

⑤ 鲁迅：《且介亭杂文·门外文谈（十）》，《鲁迅全集》第六卷。鲁迅说：“这讲手，大抵是特定的人，他比较地见识多，讲话巧，能够使人听下去，懂明白，并且觉得有趣。”

（2）张其卓、董明整理《满族三老人故事集》，春风文艺出版社1984年版；（3）傅英仁《满族神话故事集》，北方文艺出版社1985年版；张爱云整理《傅英仁满族故事》（上下集），黑龙江人民出版社2006年版；（4）《临沂地区四老人故事集》，中国民间文艺研究会山东分会1986年版；（5）金在权采录黄龟渊故事集《天生配偶》，延边人民出版社1986年版；《破镜奴》，民族出版社1989年版；金在权、朴昌默整理，朴赞球译《黄龟渊故事集》，中国民间文艺出版社1990年版；（6）杨荣国记录《花灯疑案》（靳景祥故事集），中国民间文艺出版社1989年版；（7）王作栋整理《民间故事讲述家刘德培故事集新笑府》，上海文艺出版社1989年版；（8）中国民间文艺家协会、青岛市民间文艺家协会编《民间故事讲述家宋宗科故事集》，中国民间文艺出版社1990年版；（9）彭维金、李子硕主编《魏显德民间故事集》，重庆出版社1991年版；（10）刘则亭《辽东湾的传说》，春风文艺出版社1993年版；（11）范金荣采录《尹泽故事歌谣集》，山西省民间文艺家协会、山西省民间文学集成办公室、朔州市民间文艺家协会1995年编印；《真假巡按》，山西古籍出版社1998年版；（12）袁学骏主编《靳正新故事百篇》，甘肃人民出版社1995年版；（13）萧国松整理《孙家香故事集》，长江文艺出版社1998年版；（14）于贵福采录，黄世堂整理《野山笑林》（刘德方口述），大众文艺出版社1999年版；（15）江帆记录整理《谭振山故事精选》，辽宁教育出版社2007年版；（16）周正良、陈泳超主编，中国俗文学学会、常熟市古里镇人民政府编《陆瑞英民间故事歌谣集》，学苑出版社2007年版；（17）沈阳市于洪区文化馆记录整理《何钧佑锡伯族长篇故事》（上下两卷），辽宁人民出版社2009年版等。这个资料或不完整，有待完善，但可从中看出我们的故事搜集和研究所留下的足印。

要说明的是，在上面所举第一批被发现的故事家中，傅英仁的情况与其他人有所不同。黑龙江省民间文学工作者们于80年代初在宁安县发现了满族故事家傅英仁，并对他所讲述的故事进行了采录。他的特点是有较高的文化水平，不仅能讲述，而且也能自己写定，可以把自己烂熟于心的故事用笔写下来。他所讲述的故事，开始时在《黑龙江民间文学》和《民间文学》杂志上发表，后来有成书问世。笔者曾亲赴宁安他的家中造访，他的谈吐更像是满族的高级知识分子，他的故事文本，缺乏现场的口述特点而更接近于书面文字。因此，研究故事讲述家，他缺乏典型意义。

最早提出和实践新的学术理念的，是沈阳部队《前进报》的青年记者、民间文学搜集研究者裴永镇。他在1981年4月12日发现了一位从黑龙江无常县迁居到沈阳郊区苏家屯女儿家的83岁朝鲜族老太太金德顺能讲很多朝鲜族民间故事，于是便开始了他的金德顺民间故事的记录工作。他把金德顺讲述的73篇故事和33篇故事资料辑为《金德顺故事集》一书。通过对金德顺故事的采集，裴永镇形成了一个关于故事家的学术理念："民间故事的分布就像一条未经探明的原始矿藏带，它的分布不是平均分布，而是重点分布。具体一点讲，民间故事分散、流传在广大群众的口头上，而通常又是由重点人来记忆保存的，特别是由那些见识多、口才好、记忆力强，又能说善道的优秀故事讲述家保存并传播的。他们既是民间故事的传播者，又是民间故事的出色的保存者。尽可能系统地抢救他们讲述的故事，对继承和发展优秀的民间文化遗产有着不可忽视的科学意义。现在我们提出，在以往地区普查的基础上，刻不容缓地优先抢救故事家的故事，是很合时宜的。"[①]裴永镇搜集整理的《金德顺故事集》以及他对故事讲述家的这种认识一经发表，在民间文学研究工作者中间便引起了共鸣，也得到了很多人的认同。故事讲述家金德顺个人专集的出版，把民间故事搜集者们的目光引向了对故事家的关注，并从而导致了学术界对故事家及其个性和故事传承问题研究浪潮的出现，并逐渐演为一个新的学术取向。

在《金德顺故事集》的影响下，经过了差不多一年的酝酿和探索，民间文学搜集者和研究者们陆续发现并向全国读者推出了几位优秀的故事家，他们是辽宁岫岩的李成明、李马氏和佟凤乙，湖北宜昌五峰县故事家刘德培[②]，沂蒙山区的女故事家尹宝兰。[③]

张其卓、董明从1980年起用了三年的时间在岫岩县调查采录（笔录加录音）的李马氏、李成明和佟凤乙《满族三老人故事集》向我们打开了另一扇窗户。书中选辑李马氏（女）120篇、李成明（女）46篇、佟凤乙（男）52篇。张其卓还写了一篇《这里是"泉眼"——搜

---

① 裴永镇：《朝鲜族民间故事讲述家金德顺和她的故事》（1982年8月），见中国民间文艺研究会辽宁分会理论研究组编《民间文学论集》第1集，中国民间文艺研究会辽宁分会1983年版，第16页。

② 何伙：《民间故事大王刘德培》，《长江日报》1984年1月10日；王作栋：《博闻强记，自娱娱人——记民间故事家刘德培老人》，《布谷鸟》1984年第4期。

③ 《民间文学》月刊于1985年第11期首次开辟"尹保兰讲的故事"专辑；同期发表华积庆《心愿，在实现中——记91岁高龄的故事家尹保兰》一文。

集采录三位满族民间故事讲述家的报告》作为附录。她从多年的搜集实践中得出的结论是："一是在经济发达、现代文明活跃的地区，讲述民间故事这种民俗活动，已被其他形式的文化生活所代替了；而在偏僻闭塞的山区，这种民俗活动仍在进行，因为那里缺乏精神食粮。二是民间故事虽然产生于民间，并不是每一个生活在民间的人都会讲述。往往那些有文化的、注重读书本的人不会讲；而那些不识字的、不为人注目的老太太却讲得滔滔不绝，绘声绘色。其原因在民间文学是口传文学，即人民的口头创作。不识字的人不读书，思想容易集中在口传心授上。三是正像不是每个生活在民间的人都会讲故事一样，不识字的老人也不一定都会讲故事。即使能讲，大多数也属于转述，讲起来吃力，数量也少。而民间故事讲述家则不同，他那引人入胜的故事情节，熟练的艺术语言，一开始就会把你抓住，使人感到他们的头脑就是文化财富的海洋。四是民间故事讲述家在村落里，左右邻舍，尤其是孩子们中间是有声望的，孩子们及群众就是民间故事讲述家的推荐人。五是讲述民间故事不是自觉的文学创作，在民间看来，就如同吃饭、穿衣一样平常，是生活本身的一项有机活动。"①

刘德培虽然见多识广，但也应属于"没有走出村的类型故事家"。鄂西北的封闭环境养育了他。王作栋 1983 年发现了他。以后的十年间，刘德培一共讲述了 508 则故事。48 万字的刘德培故事集《新笑府》是其代表作。他讲的故事题材十分广泛，能"随方就圆，挥洒自如"，富于幽默的风格，但总的来看，以笑话著称。②"以'讲经'出名，并以此为乐的刘老，不论是面对初会面的还是亲友熟人，只要人们请他讲，他从不推辞，一讲就是一串。听众忍俊不禁，引出满屋的笑声。老人的故事脉络清晰，语言朴实风趣，结尾巧妙，笑料响亮。他每讲一个，往往开头时不紧不慢，煞尾时紧凑利索；在包袱抖响之后，他就任人们去笑，去回味、议论，自己也乐在其中。"③

在新的学术取向初显成绩的情况下，《民间文学》编辑部于 1985 年

---

① 张其卓：《这里是"泉眼"——搜集采录三位满族民间故事讲述家的报告》，《满族三老人故事集》，春风文艺出版社 1984 年版，第 576—590 页。

② 王作栋：《刘德培与前辈传承人》，《民间文学》1987 年第 9 期；王作栋：《刘德培印象》，见《新笑府——刘德培故事集》，上海文艺出版社 1989 年版；李惠芳：《新笑府·序》。

③ 王作栋：《博闻强记，自娱娱人——记民间故事家刘德培老人》，《布谷鸟》1984 年第 4 期；又见刘守华、陈建宪编《故事研究资料选》，中国民间文艺家协会湖北分会编印 1989 年版，第 151—154 页。

12 月 20—21 日召开了有 20 位专家参加的“《金德顺故事集》和民间故事讲述家学术讨论会”，第一次把故事讲述家的讲述活动和所讲述的故事作为故事学科的议题来研讨。作为主编，笔者在致辞中阐明了编辑部的观点：“以往我们的主要精力放在了研究用分散的方式搜集的民间故事上，一批故事家的发现，为民间文学的搜集和研究工作开拓了一个新的领域。一个被称为故事讲述家的人，无论在社会生活的经历方面，还是在艺术造诣和讲述的才能方面，都远远超出常人，因此故事家所讲的故事，有可能涵盖他（她）所生活与活动的那个地区的故事。”①

对故事家的知识结构、讲述艺术和文化地位的认识，是由分散的搜集和纯文本的研究向新的学术取向的转换的根据。巫瑞书说：“传统故事讲述家大多见识广、阅历多。优秀的民间故事讲述家在传承时，总是结合自己的贫困生活和深切感受，社区周围群众的不幸遭遇或社会传闻，把传统故事锤炼加工得更为生动感人，讲述的朴实真切而又活灵活现，从而具有更为鲜明的倾向和强大的魅力。见识广、阅历多必须通过说话巧、造诣深（能编善讲，娓娓动听）体现出来，才能成为享有盛誉的故事讲述家。惊人的记忆力，也是传统故事讲述家获得成功的经验之一。”②张紫晨说：“杰出的故事讲述家一般具有如下的共同特点：一、大多身世比较低下，生活比较穷苦。有的还经过许多坎坷。二、从童年起，便是故事迷，对听故事有强烈的要求和爱好。三、具有极强的记忆力，过耳不忘，复述故事原原本本；讲故事引以为乐。四、具有较好的表达能力和创造才能，善于用自身的生活经验和认识丰富故事，善于运用活的语言及当地民间口承文艺传统，进行再创作。”③

尽管稍后中国故事学会在承德召开的学术会议上继续把故事家的研究作为研讨议题，但材料并没有发表，因此，我们有理由把《民间文学》编辑部召开的这次学术研讨会看做 80 年代故事理论研究路途上的一个站点。这次研讨会在下列四个理论问题上有所进展：

（1）故事家讲述活动与故事文本一起，成为故事研究的重要组成部分。

（2）民间故事讲述人（传承者）的个性与民间故事传承的集体性

① 笔者在《金德顺故事集》和民间故事讲述家学术讨论会的开幕词，见志华《开拓新的领域——记〈金德顺故事集〉和民间故事讲述家学术讨论会》，《民间文学》1986 年第 2 期。

② 巫瑞书：《略谈传统故事讲述家》，《民间文学》1985 年第 7 期。

③ 张紫晨：《关于民间故事讲述家的传承活动》，《民间文学》1986 年第 2 期。

的关系，故事讲述家的个性对故事传承的贡献。

（3）民间故事的传承模式：家族传承与社会传承的互补。

（4）采录方法：尊重故事家的讲述，不随意乱改；故事家的表演纳入采录内容。

三 故事家的讲述个性与民间故事的传承

长期以来，中国民间故事的搜集和研究是分离的。搜集者在现场，他们是故事讲述人和讲述活动的见证者，但他们的职责只是记录故事家所讲述的文本，然后经过他们的整理（多数以自己的知识和口味将其进行了修改）定稿，成为文学读物。而研究者，基本上大多数（不是一切人）是书斋学者，他们很少到讲述现场，他们的研究范式，多数把目光集注在经搜集者记录下来、整理定稿的文本分析上。在这样的背景下，内容分析、类型研究、比较研究几乎成为常见的学术选择。前面说了，从20世纪80年代初中期以来，民间故事讲述家及其讲述过程闯进了研究者的视野，民间故事的研究范式开始出现了转折和变化。故事家的讲述个性、语言特色、随机表演、艺术风格、地方色彩、民俗风味，甚至听众的现场互动等凸显出来，民间故事不再是研究者笔下的那些被抽象出来的干巴巴的枯燥的故事“母题”，也不再是单纯的认识社会的民俗资料，而是有个性的、生动的、色彩斑斓的、津津有味的口头艺术作品。凡此种种，成为研究和解析民间故事绕不过去的重要因素。从而，长期以来我们对民间文学集体性特征的阐释，也理所当然地遇到了挑战。我们不得不重新认识和重新解释。

（一）故事家的类型

在民间社会（乡民社会）里生活与活动着各种各样不同特点的故事讲述家。老百姓的平淡而寂寞的日子里，须臾不能离开他们，他们能给乡亲们带来欢乐，带来知识，带来乐趣。听他们讲故事的，有老年人、青年人、学龄儿童、学前儿童、妇女，各有各的听众群。故事家讲故事，有时随兴而讲，有时看人下菜碟，总之是为乡亲们娱乐解颐，打发漫漫长夜和寂寞的冬天。当然讲故事也就传授了知识。就故事家而论，有喜欢讲长本大套的历史和人物故事的，也有喜欢讲捧腹大笑的幽默笑话的；有喜欢讲兄弟分家一类生活故事的，也有喜欢讲鬼狐成仙一类幻

想故事的……要问这个故事家属于什么类，老百姓会感到茫然，他们并不感兴趣。倒是到了研究者那里，不分类就不行。分类，是研究者的需要。在故事家的分类问题上，有很多说法，迄无统一。如家族传承和社会传承，口头传承与书面传承或二者相结合①，“发挥传统”的故事家和“守护传统”的故事家。② 日本民间文学研究的开山人物关敬吾认为：“对于民间故事传承者来说，有几乎没有出过村的类型者，和不断地出走旅行者两种。”③在 1987 年 12 月山东沂蒙召开的“四老人”故事讨论会上各家的论述中，似持后者观点的为多。相比之下，笔者更趋向于认同关敬吾的分类法。

请容许我用“未走出过本村者”和“走南闯北见多识广者”来翻译关敬吾的意思，也许更中国化一些。用以区分故事讲述人的类别属性，应该是分析和认定他们各自所讲故事的个性特点、语言特点、艺术特点、风格特点的一个利器。

像河北藁城耿村的靳景祥、山东青岛崂山的宋宗科、走马镇的魏显德、辽宁的金德顺等，应该属于“走南闯北见多识广者”这一类的故事家。他们讲述的故事，与那些没有走出过家门的故事家讲述的，有很明显的差别。以靳景祥为例。他所生活的耿村是冀中大平原上的一个古村落，而且是一个古商道上的村落，集市颇大，南来北往，商贾云集，文化环境不同于一般的农村。他本人一生在外漂泊的时间多，到晋县学过修钟表的手艺，向说书艺人学过说书，在束鹿、晋县、藁城做饭 27 年，见多识广。他的故事来源，除了父母传授之外，主要是在外学艺、做饭、听书时从社会上习得，所谓“社会传承”，这些来自各方的故事，极大地丰富了他的故事贮藏，广泛地交往，也锻炼了他的表达能力。④ 崂山道士身份的宋宗科，更是一个有别于一般传统故事家的另类故事讲述家。他出生在山东费县，进过私塾，在临沂的“德兴颐”学过中医，在云蒙山的万寿宫当过道士，在北京白云观代理过道长，研究

---

① 刘守华：《中国民间故事的传承特点——对 32 位民间故事讲述家的考察》，上海文艺出版社 1985 年版，第 300—308 页；《刘德培与金德顺》，《民间文学》1986 年第3 期。

② 林继富：《民间叙事传统与故事传承》，中国社会科学出版社 2007 年版，第 217—224 页。

③ 〔日〕关敬吾：《日本民间故事讲述家的研究及其展望——从民间故事讲述家平前信老人谈起・附记》（1982 年 4 月 30 日），张雪冬译，辽宁民间文艺研究会编：《民间文学论集》第三集。

④ 参见袁学骏《耿村民间文学论稿》之第 11—38 页《耿村文化根》，第 56—68 页《故事家本体论・靳景祥》，中国民间文艺出版社 1989 年版。

过道教经典、阅览过皇宫藏书。[1] 真可谓“阅历丰富，学识广博”。“他的故事来源，既有从农民中继承的，也有从古书中转变来的，所以在他所讲述的故事中，不仅故事内容多种多样，语言风格也大相径庭。在语言运用上，宗科老人往往根据故事内容和故事中的人物身份来运用自己的叙述语言；讲民间生活故事时，则语言朴实生动；讲文人或名人故事时，则语言文雅凝练。由于他在青少年时期学过渔鼓和山东快书，能说唱好多曲艺小段，他所讲的故事，也有的是从曲艺转变过来的，而且在叙述语言上，甚至掺杂着不少戏曲语汇和书面语汇。由于他出身经历曲折复杂，文化素质较高，语言表达能力强，因此，在故事讲述上形成了个人的独特风格。”[2]

而那些生活在边远或偏僻小村里，一生未走出过村子的故事家，他们的故事世界则又是另一番景象。沂蒙山区的四老人尹保（宝）兰、胡怀梅、王玉兰、刘文发，湖北五峰的刘德培、孙家香，山西朔州的尹泽，辽宁的谭振山，应该都属于“没有走出过村”的故事家。他们都没有走出过生活的村子，但他们的生活经历大不相同，这种不同生活经历和人生脾性，决定了他们讲述的故事，不仅在内容和体裁上各有侧重，而且艺术风格各有千秋。这个方面的差异，将在下文里分析。

以这样的分类介入故事讲述家的分类，对乡民社会里的故事家的特点，大体能说得清楚。但细究起来，也不尽然。譬如，男性故事家与女性故事家所讲述的故事，其来源、内容、风格，也都存在着某些差异。性别与民间故事，不仅是一个分类问题，而且是一个中国学界至今还未予深入研究，甚至未予触及的大课题，用是否“走出过村子”作为区分的准则，显然就未必能有圆满的答案。用是否“走出过村子”作为标准，也不可能解决林继富在《民间叙事传统与故事传承》中提出的“发挥传统”与“守护传统”两种故事家类型所蕴涵的内容。只能说，在故事家的类型上，似乎尚未找到万全的分类法。

（二）故事家讲述的共同性与个性

在故事讲述家的问题上，乌丙安的论述发表得最早，那时，除了外国的（日本的）相关资料外，几乎还没有可资借鉴的材料。他在为

---

① 山曼：《对民间文学发展前景的一种预报——论“宋宗科现象”》，见中国民间文艺家协会、青岛市民间文艺家协会编《宋宗科故事讨论会论文集》，1991 年版。

② 王太捷：《宋宗科故事集・前言》，中国民间文艺出版社 1990 年版。

《金德顺故事集》所撰序言（1982年5月）里指出："（金德顺讲述的）这些故事优美动人，不仅有鲜明的主题，而且还有讲述家富于感染力的语言艺术风格和浓郁的朝鲜族民俗特色。绝大部分故事是完整的，在世界故事类型中是比较典型的。"[①]金德顺所讲的故事中，以幻想性故事最具特色。讲述故事的现场，往往对讲述者产生某种影响，如她常常根据在场的听众和场合而选择讲述某类故事或某个故事，而且简繁有别。搜集者将其称作"有针对性"[②]。乌丙安的论述，重点在指出了故事讲述家的个人艺术风格。指出金德顺讲述的故事的语言艺术风格和民俗特色，在当时是带有倡导性的，因而是重要的。但在他撰文的当时，其他故事家的材料还没有公布，还缺乏可资比较的其他故事家的鲜活资料，因而他的论述还给人一种"带着镣铐跳舞"的感觉，没有完全放开，没有把故事讲述家的艺术个性这一思想提出来。而承认故事讲述家的个性，正是时代的挑战。

在金德顺之后，王太捷从对沂蒙地区发现的"四老人"故事讲述活动的观察和研究中看到，故事讲述者们既有共同性，也有个性。他写道："由于故事家有基本相同的出身和民间故事本身所具有的基本特征，所以他（她）们讲的故事，才有共同的特征——思想内容上鲜明的阶级性。但是，他（她）们毕竟是具体的某个人，虽然出身基本相同，但具体生活经历不同，传授人不同，个人的文化素养及所受教育不同，因此，他（她）们所讲的故事，在题材范围上，语言风格上，讲述方式上，也就出现千差万别，多姿多彩；正是因为这些带有个性的差异和变化，才构成了故事家讲述艺术的不同风格。"[③] 王太捷的观察，既看到这些乡村里的故事讲述家，大都有着低下的社会地位和悲苦的人生命运，所以他们对所讲述的故事的选择和故事的基调，都是同情普通人、弱者，鞭挞统治者、强者、地主老财，即"思想内容上鲜明的阶级性"构成了他们的共同性。临沂地处山区，交通不便，信息闭塞，是一个有着丰厚的文化传统和革命传统的地区。这四位故事讲述家，虽同处大致相同的社会政治、地理自然和文化传统的环境之中，但由于他们每个人

---

① 乌丙安：《金德顺故事集·序言》，上海文艺出版社1983年版。

② 裴永镇：《金德顺和她所讲的故事》，《金德顺故事集》，上海文艺出版社1983年版，第1—12页。

③ 王太捷：《略谈故事家的共同特点及不同的艺术风格——对沂蒙山区三位女故事家的调查》，见中国民间文艺家协会山东分会编《四位故事家及其作品研讨会论文集》（民间文艺论文集刊），1987年版，第14页。

的身世不同、经历各异，故事也就各有其不同特点。尹保（宝）兰讲述的故事，内容涉及社会的各个方面，但基本的是穷人、弱者、受欺侮者最后总有好的结局，富人、恶人、统治者最终总要受到应有的惩罚。[①] 胡怀梅人生经历坎坷，她所讲的故事围绕着一种思想：善有善报，恶有恶报。她的处世箴言是："为男为女在世间，良心行为要当先；为人不懂世间理，枉在世界走一番。"这一思想渗透在她所讲的故事中。[②] 现在我们有些学者热衷于形式主义的研究，曲意回避或抹杀中国民间文学的阶级性和社会性，是一种片面的甚至错误的倾向。同时，他也看到了故事讲述家们所表现出来的鲜明的个性，正是这些个人独具的个性，使他们讲述的民间故事在题材、语言风格、讲述方式上千差万别，多姿多彩，从而构成了各自的艺术风格。试问，没有鲜明的个性和独特的风格的口述故事，怎么能吸引万千观众百听不厌呢？

（三）区域叙事传统与个人叙事风格

民间故事比较研究，一般的是把文人文学比较研究的方法和模式，移植到民间故事的比较研究中来，即只是作文本的比较。这样的比较研究，固然也有一定的价值，但最大的弊端是，抛弃了民间故事的讲述过程中对文本形成起着决定性影响的叙事传统，以及传承链（主要是家族系统）上的文化环境、社会遭遇，讲述者个人的经历、遭遇、眼界、年龄、性格、素养、家庭环境等因素。而这些起着重要影响的因素，往往导致不同的讲述者所讲述的故事，在内容、结构、观点、叙事语言和叙事风格上出现很大的差异。

以出现过尹宝兰、胡怀梅、王玉兰、刘文发四位故事家的沂蒙山区为例，他们所处的社会环境是差不多的，但他们的题材取向、讲述方式和讲述风格却很不一样。即使一个村子里有几个故事家，他们讲同一个母题的故事，而各人所讲的却很不一样，这种差异不仅反映在语言的表达上，甚至反映在对故事中人物和事件的评价上。胡怀梅和尹宝兰以及辽宁岫岩李马氏和李成明讲述的故事中，都有《蛤蟆儿》这个故事，她们的讲述在语言、风格上却大相径庭。胡怀梅讲述《蛤蟆儿》，一开头就说："腊月二十四烧纸辞灶，老嬷嬷说：张灶王，张灶王，年年

① 王全宝：《尹宝兰简介》，中国民间文艺研究会山东分会编：《四老人故事集》，1986年版，第442页。

② 靖一民、靖美谱：《胡怀梅简介》，中国民间文艺研究会山东分会编：《四老人故事集》，1986年版，第437—439页。

辞别你上天堂，俺男根女花没一点，你哪怕是叫俺有个蛤蟆儿呢，俺也成年给你烧香烧纸把头磕！果然十个月后，生了个蛤蟆儿呢。”尹保（宝）兰讲的《蛤蟆儿》故事，开头这样说：“人说这家子行好，冬舍衣夏舍茶，修桥叠路积儿，积个‘蛤蟆儿’是个蛤蟆。”胡、尹讲的故事，开头都是说行好积德，盼望生儿——哪怕是个蛤蟆儿。两人用的都是有韵脚的句子，用来交代人物、情节，显得生动而有趣。

李马氏的《蛤蟆儿子》开头是这样的：“有一家两口子，手脚勤快，心眼也好，可就有一件事不顺心：无儿无女。眼看一年年过去了，岁数渐渐大了，老两口子盼子心更切了。一天，老太太在河边洗衣服，看见一群癞蛤蟆从石板里蹦蹦跶跶，出来进去的。不由得长叹一声：‘唉，哪管有个癞疥巴子儿子，在我眼前蹦跶着，也算我没白活人世一回呀。’说玄真就玄，老太太洗完衣服回去，真就有了孕，怀揣九个月，一生生下个肉蛋子。肉蛋子‘嘣’地一声裂开了。从里跳出个癞蛤蟆，别看癞蛤蟆长得寒碜，老太太可稀罕得了不得。……”搜集者附记里说：“李成明的《蛤蟆儿子》与李马氏讲的基本相同。所不同的是，蛤蟆在石板底下喊阿妈，老头便把蛤蟆领回家，成为其儿子。蛤蟆脱下皮变成人形，老两口看到后，乐得了不得。”

与胡怀梅和尹宝兰讲述的故事相比，李马氏和李成明讲的就是另一个样子了。尽管蛤蟆儿故事在全国各地流传广泛，有着共同的母题和叙事传统，但具体到不同地区，受到不同地域文化和习俗的影响，使这同一母题的故事出现了不同的叙事文本。生活在临沭县的胡怀梅和生活在费县的尹宝兰，尽管使用的语言不同，但可以看出，她们的共同基础，是沂蒙地区的民间叙事传统。而李马氏讲述的蛤蟆儿故事，不像胡怀梅、尹宝兰讲述的故事情节那样单纯，语言那样简练，而是包容了很复杂的故事情节，有很细致的描写，可想而知，他们所遵循的共同的基础，是东北地区的民间叙事传统和习俗文化。

四 21世纪：故事讲述家的未来命运

进入21世纪，复兴中华传统文化，增强文化软实力，提高全民族的文化自觉，成为大家的共识。2002年中国民间文艺家协会启动了民族民间文化抢救工程。2003年中国政府启动了“政府主导、社会参与”的非物质文化遗产保护工程。2003年联合国教科文组织通过了《保护

非物质文化遗产公约》。2004年中国人大常委会批准了《公约》，中国成为第一批缔约国。开展非物质文化遗产保护工作八年来，建立了国家、省、地市、县四级非物质文化遗产名录，分级对进入名录的非物质文化遗产进行保护。国家级非物质文化遗产名录迄今已公布了3批，进入名录的项目达1219项，其中民间文学类155项，故事类61项，计有：

第一批（7项）

白蛇传传说、梁祝传说、孟姜女传说、董永传说、西施传说、济公传说、满族说部

第二批（27项）

八达岭长城传说、永定河传说、杨家将（穆桂英）传说、尧的传说、牛郎织女传说、西湖传说、刘伯温传说、黄初平（黄大仙）传说、观音传说、徐福东渡传说、陶朱公传说、麒麟传说、鲁班传说、八仙传说、秃尾巴老李传说、屈原传说、王昭君传说、炎帝神农传说、木兰传说、巴拉根仓传说、北票民间故事、（辽东）满族民间故事、徐文长故事、崂山民间故事、都镇湾故事、盘古神话、邵原神话群

第三批（27项）

天坛传说、曹雪芹传说、契丹始祖传说、赵氏孤儿传说、白马拖缰传说、舜的传说、禹的传说、防风传说、槃瓠传说、庄子传说、柳毅传说、禅宗祖师传说、布袋和尚传说、钱王传说、苏东坡传说、王羲之传说、李时珍传说、蔡伦造纸传说、牡丹传说、泰山传说、黄鹤楼传说、烂柯山的传说、珞巴族始祖传说、阿尼玛卿雪山传说、锡伯族民间故事、嘉黎民间故事、海洋动物故事。

与其他类别和形态的非物质文化遗产相比，作为非物质文化遗产之一的民间文学的数量实在是太少了，与我们常说的“浩如烟海”不相适应。而且进入名录的，多数是具有开发潜力的传说类项目，属于民间故事类的项目很少，狭隘的民间故事只有烂柯山的故事一个。令人欣喜的是，随着研究工作的深入和提升，能讲述1067个故事的谭振山受到了重视，“谭振山民间故事”进入了国家名录。此外，耿村、伍家沟以及稍后发现的走马镇、下堡坪、都镇湾、古渔雁等故事村落，和北票、辽东六县、崂山、邵原等县的故事和神话，相继进入了国家名录，在国家的层面上受到了保护。

非物质文化遗产的保护，关键在保护传承人。为了保护杰出的、代表性的传承人，国家建立了非物质文化遗产项目代表性传承人名录，制

定了传承人申报和认定办法。由地方申报，国家聘请专家评审认定，再由国务院批准公布。迄今已公布了三批国家级非遗项目代表性传承人1558人。民间文学的项目代表性传承人为57人，其中民间故事的代表性传承人是11位。这11位传承人的申报与认定，与研究工作的成绩是分不开的，换言之，与地方文化工作者和专家的工作是分不开的。试想，如果没有基层文化工作者和学者们的发掘和多年的研究与宣传，也许这些传承人，至少其中的一部分人，至今也还没有"浮出水面"呢。他们是：

河北省2人：靳景祥（藁城耿村民间故事）、靳正新（藁城耿村民间故事）

辽宁省4人：谭振山（新民县谭振山民间故事）、刘则亭（大洼县古渔雁民间故事）、爱新觉罗·庆凯（金庆凯）（六个县满族民间故事）、刘永芹（喀左东蒙民间故事）

湖北省3人：刘德方（宜昌夷陵区下堡坪民间故事）、罗成贵（丹江口市伍家沟民间故事）、孙家香（长阳县都镇湾民间故事）

重庆市2人：魏显德（九龙坡区走马镇民间故事）、刘远扬（九龙坡区走马镇民间故事）

故事家的研究于20世纪80年代异军突起，至世纪末已是硝烟散尽。名噪一时的南方故事村的伍家沟、北方故事村的耿村，双双陷于寂寞萧条之困境，甚至连网民在网络上提出的诘难和追问，也一直没有人回应。进入21世纪第一个10年，民间文学又时来运转，遇到了大好时机，一方面，政府启动了非遗保护计划，另一方面，学界诸君独辟蹊径，抛却研究室的舒适安逸，开始对一些民间故事家作跟踪研究，沉潜数年，终于作出了斐然的成绩。

江帆对故事家谭振山的研究锲而不舍，对其作了20年的跟踪研究，记录（或录音）他的故事，撰写研究论文，探讨谭振山故事的文本叙事和讲述活动的文化玄机。她几乎变成了谭振山家庭中的成员。2004年她所撰写的《民间叙事的即时性与创造性——以故事家谭振山的叙事活动为对象》[1]，荣获中国文联主持的第五届"中国文艺评论奖"

[1] 《民间文化论坛》2004年第4期。

(2005)、理论文章一等奖。她对自己的追踪研究作了这样的自我剖析："从宏观上看，对一个民间故事家进行的持续性的追踪研究，对我国乃至国际民间文学研究均具有重要的学术意义。这是因为，民间故事作为一种口承文学样式，其基本特征是以人为载体进行传承和流动的。对民间故事的研究离不开对其载体的研究，尤其是对这一传统的积极携带者——故事家的研究。民间故事家由于彼此生存环境、经历、信仰、价值取向不同，性别、年龄、文化、个人资质各异，在其故事活动中，无一例外地体现出各自的风格与特点。……每一位民间故事家所展示给我们的'文化之网'都是独特的。而对一个故事家进行长时段的追踪研究，可以使我们真实地把握到这张'文化之网'的一个个网扣是如何编结出来的。"①

从20世纪80年代中期起就跟踪记录和研究沂蒙山区临沭县郑山乡轩庄子村的女故事家胡怀梅的靖一民，这么多年来他一直没有中断过这方面的研究。过去他曾和靖美谱合作写过《民间故事家胡怀梅的调查报告》②，其成为研究胡怀梅的学者们的主要参考材料。他的一部花费了20年的30万字新著《口头传统新档案》就要问世。他把著作的全文电子档发给我看，我写了这样一句话回赠他："20世纪80年代初中期，中国的文化界把默默无闻的民间故事家推到了文化史上，给他们以文化创造者的身份和地位。靖一民先生就是当时为数并不多的文化人之一。"多年来，作者对这位已经过世了的老婆婆故事家讲述的故事，逐字逐句进行深入研究，从口头传统研究的角度对这些故事进行了重新整理，添加了详细的方言注释，并为每篇故事都撰写了"整理笔记"。胡怀梅也许早已被乡民们忘记了，但她却因靖一民的著作而活着，活在中国民间文艺学史上。施爱东在给他写的序言里写道："其实，靖一民先生自己就是个故事家。……每则胡怀梅的'录音整理故事'后面，都有一篇靖一民的'整理笔记'，有些是对胡怀梅故事的补充，有些是异文，有些是语境说明，有些是历史对照，还有些是靖先生自己对于故事文本或者故事演述的心得体会，他会告诉你故事为什么这样讲而不那样讲，不同讲法各有什么奥妙。这些笔记体例虽不拘一格，却篇篇都有闪光之处。靖先生的注释和整理，决不是止步于订正字词，理顺文句，读者很

① 江帆：《〈谭振山故事精选〉序》，辽宁教育出版社2007年版，第4页。

② 靖一民、靖美谱：《民间故事家胡怀梅的调查报告》，见中国民间文艺家协会山东分会编《四位故事家及其研讨会论文集》，1987年版。

容易从中看出靖先生所花费的时间和精力，他在并不拥有一个学院图书馆的不利条件下，却翻查了大量的文献，试图在历史和故事之间搭建一座便捷的桥梁，方便读者理解和认识故事与历史的关系，他用笔记的形式记录了一个故事整理者的所思所学所悟。”靖一民以采访者、记录整理者的亲身经历，对故事家与整理者的关系所作的学理阐明，对研究故事家与记录整理者的关系是有参考价值的。

另一个类型的故事传承人，是周正良和陈泳超笔下的陆瑞英。周正良对陆瑞英的关注始于1959年，那年他与路工、张紫晨一起曾对她做过观察研究；陈泳超也在她身上倾注了多年观察研究的心血。陆瑞英是常熟白茆的故事家兼歌手。2007年，周、陈主编的《陆瑞英民间故事歌谣集》出版，是他们根据陆瑞英讲述和歌唱进行记录和录音的成果，正文分语体文本、方言文本和录音光碟三部分。堪称是一个我们多年来梦寐以求的科学版本。特别值得注意的是，周、陈把陆瑞英定位为“综合性传承人”：“民间文艺的杰出传承人很多，但是像陆瑞英这样在故事、歌谣两方面都具有很有造诣的综合性传承人，在汉族地区还很罕见。”[①] 情况确如他们所说。就已经发现和得到研究的著名故事家而言，没有一位是陆瑞英式的“综合性”的讲述者或传承者。因此，如果说80年代民间文学界对民间故事讲述家的发现和研究，是中国民间文学理论研究的重要进步和贡献，那么，新世纪学者对“综合性传承人（讲述人）”陆瑞英的发现和研究，无疑称得上是在民间文学搜集和研究领域里又一次新的开拓。《陆瑞英民间故事歌谣集》中收入的故事和歌谣，同样是以口传心授的方式传承延续，同样是口头语言艺术的不同体裁，相比起来，歌谣的文本虽然也有变化，但相对比较固定，而故事，则更多地显现出讲述者的个人风格和艺术个性。多年来在脑际萦绕不去的对“型式”理论无法解决中国故事问题的困惑，在研读了陆瑞英讲述的民间故事之后，茅塞顿开，豁然开朗。作品内容、情节结构、叙事模式、讲述风格、审美意象等的研究，仍然是民间文学学科不能弃置的重要内容和课题。

与江帆、靖一民、周正良和陈泳超的以某个故事家为追踪研究对象相比，从“问题意识”出发的林继富的研究则是另一类。他另辟蹊径，以民间故事家的讲述活动与叙事传统的动态关系为题旨，对巴蜀文化背

---

① 周正良、陈泳超：《高亢嘹亮婉转激越　陆瑞英：吴歌的现代传奇》，《人民日报·海外版》2007年5月15日。

景下的土家族的多位故事家进行了长达10年的观察研究，其研究成果以博士论文《民间叙事传统与故事传承》的形式面世，所论涉及并提出了故事传承和叙事传统的诸多的学理问题。故事学学理的探索，是林著的一个显著特点。在此，我愿意引用他的导师刘魁立的评价："说起民间叙事传统，没有人敢否定它的存在。因为这一传统明明白白体现在各个时代乃至每一个讲述人的讲述活动中，它是'顽固的'，但它又是潜在的，像灵魂一样是难以描述的；在许多人的著述里，它往往被扩大成为民间叙事的决定性的甚至是唯一的重要因素。例如，仅仅痴迷于类型学研究的绝对主义者就是最好的例证。另外，也有的学者把传承人的个性夸大到不适当的地位，忽视了它仅仅是民间叙事传统中间的一环和一个具体时空中的表现。在这两种情况下就很难揭示出民间叙事发展进程和现实表现的真谛。继富的这部著作在民间叙事传统的问题上进行探索，追求学理的发现，应该说他在这方面已经取得一定的成绩，为进一步的深入探索提供了极为有益的思考基础。"①

当然，这些年来，在这个领域里还出现了一些纯粹的理论研究的优秀成果，其学术意义和现实指导作用不可忽视，限于篇幅，就恕不赘言了。

随着21世纪第一个10年的结束，中国农村的现代化步伐急剧加快，农村人口的结构出现了历史性的变化，原本在漫长的家族血缘社会结构下形成的农村聚落，或多或少出现了解体的趋势，自给自足的农耕社会逐渐瓦解，作为口头文学重要题材之一的民间故事的载体，老故事家群体自然老龄化，甚至相继辞世，民间故事的传承遭遇到了空前的困境。前面提到，20世纪90年代，研究者提供的全国能够讲述50则故事以上的故事家为9000人。到21世纪第一个10年末，记忆并能讲述较多故事的人究竟还有多少，没有人做过统计，2009年结束的全国非物质文化遗产普查也未能提供这方面的数据，进入国家级非物质文化遗产三批保护名录的民间故事代表性传承人（笔者参加评审时，专家们的共同意见是以能讲述400—500个故事及其以上者为进入国家级传承人的门槛）只有10人左右，如今已有4人去世了。省级代表性传承人无法统计。难道21世纪将成为传统意义上的民间故事、民间叙事的绝唱之期？难道我们今天谈论的民间故事讲述人，将在我们这个伟大时代里成为历史的记忆吗？

---

① 刘魁立：《林继富〈民间叙事传统与故事传承〉序》，中国社会科学出版社2007年版。

2009年10月笔者在一篇尚未发表的文章《非遗：一个认识的误区》里曾就民间文学的传承人问题说过一点补充性的意见，笔者愿意引出一段作为本文的结尾。

> 如今政府文化主管部门和学界普遍认识到，“非遗”保护的核心在对传承人的保护，并建立了传承人名录制度。一般地说，这是没有疑问的。在传统戏剧、传统曲艺、传统手工技艺、中医药等个人作用显著的领域，传承人的意义特别明显，他们的地位也较为容易确立。关于传承人的见解，同样也大体符合民间文学的情况。卷帙浩繁的史诗和近年来发现的许多民间叙事诗，几乎无一例外地都有演唱艺人在演唱，史诗因艺人的演唱而得以存世。史诗《格萨尔》、《玛纳斯》、《江格尔》等长篇巨制的传人，已广为国内外所知。包括我国在内的世界各国，著名史诗艺人对民族文化的巨大贡献，是毋庸置疑的，那些杰出的演唱艺人得到了社会很高的尊重与荣誉。在民间，唱歌的能手（歌师）也是名声很大、备受尊崇的。歌仙刘三妹（姐）就是一例。相比之下，说故事的能人——故事讲述家，则没有著名歌手那样的声誉。但他们的历史功绩不能，也不会永远被埋没于山野。
>
> 改革开放30年来，中国的情况已经有所改变，我们改写了中国文化史没有农民故事家地位的记录。各省的民间文学研究者在民间、在底层陆续发现了一些著名的故事讲述家，他们当中既有一生未曾出过远门而只在本乡本土、语言个性突出、口才超拔的农村老妪故事讲述家，也有见多识广、博学多才、能言善辩的故事讲述者。……一大串男女故事讲述家已经知名于世，有的故事家还应邀走出国门，登上了外国大学的学术讲堂。
>
> 2007年6月5日公布的《第一批国家级非物质文化遗产项目代表性传承人名单》，认定了民间文学传承人32名。这是一个令人高兴的开端。普通农民故事讲述家和歌唱家，竟然登上了国家的“非遗”传承人名单！当然，也有令我们感到遗憾的，就是民间文学的传承人，只有32人，占全部“非遗”传承人777名的4%！这样一个比例，无论怎么说，都是有欠公正的。这是一个令人心痛的比例！也许，我们当初就不应该拿城市里那些专业从事某种技艺的人一样的标准，来套农村里讲故事、唱民歌的那些人。他们是在生活极其艰难的环境下，民间文学及其传统的守护人！他们在讲述故事

时，在歌唱时，在说笑话时，会忘记他们生活的艰难，忘情于他的讲述和歌唱。这就是无产阶级革命导师恩格斯说的："民间故事书的使命是使一个农民做完艰苦的日间劳动，在晚上拖着疲乏的身子回来的时候，得到快乐、振奋和慰藉，使他忘却自己的劳累，把他的硗瘠的田地变成馥郁的花园。民间故事书的使命是使一个手工业者的作坊和一个疲惫不堪的学徒的寒伧的楼顶小屋变成一个诗的世界和黄金的宫殿，而把他的矫健的情人形容成美丽的公主。但是民间故事书还有这样的使命：同圣经一样培养他的道德感，使他认清自己的力量、自己的权力、自己的自由，激起他的勇气，唤起他对祖国的爱。"①这也是故事家、歌手们的神圣使命！

有些做基层保护工作的朋友们提出，他们看到，农村里的故事传承、民歌传承，往往并不是靠有名有姓的传承人来传承、传习，而是靠群体、靠社会来承袭的。其实，这是一种误解。我们心中记得的故事，大半是在孩提时代，依偎在妈妈或奶奶的怀抱里，无意中听她们讲给自己听，而后就记住了的。也有的时候，是夏天在树阴下、冬天在地窖里，聚精会神地听那些会讲故事的人讲的。那既是我们的娱乐，更是我们的启蒙教育。我们的知识，就是从听故事、听唱歌开始的。那些讲故事、唱歌者，就是我们今天所说的传承者，我们每个人的启蒙老师，不过他们或许没有那么杰出，或许是因为我们在不经意中给忘记了罢了。我们没有权力埋没他们。应该在普查中所做的调查采录的基础上，给他们以特别的注意，留下他们的名字、他们的形象、他们的业绩以及他们对中华文化的贡献。

2011 年 10 月 6 日于北京

① 恩格斯：《德国的民间故事书》，见《马克思恩格斯论艺术》，人民文学出版社 1966 年版，第 401 页。

隋唐五代的民间故事采录

中国社会科学院文学研究所　祁连休

一　民间故事采录步入成熟期

隋唐五代是中国民间故事采录步入成熟期的一个重要发展阶段。这个时期收录的民间故事的书籍众多，数量为魏晋南北朝时期的几倍，包括笔记小说集、笑话集、史籍等，此外尚有汉文和少数民族文字的写本出现。

这个时期的民间故事的录写者，仍然保持了以上层社会有识之士为主的格局，其中最多的是文学家、小说家，如侯白、张鷟，刘餗、牛肃、牛僧孺、李肇、李复言、郑怀谷、薛用弱、韦绚、段成式、卢肇、温庭筠、张读、裴铏、皇甫枚、李玫、杜光庭、王仁裕、王定保、孙光宪等，也有史学家、书学家，如房玄龄、李延寿、张怀瓘、张彦远等，政治家、各级官员，如唐临、郎馀令、窦维鋈、戴孚、陆长源、封演、李德裕、郑处海、陆勋、康骈、高彦休、刘恂、王毂、苏鹗、刘崇远、景涣、徐铉等。此外尚有下层知识分子如句道兴，僧人如释道世。由于年代久远，有的采录人生平不详，如刘肃、薛渔思、焦璐、丁用诲、皇甫氏、沈汾、尉迟偓、周珽等；有的著作的作者已佚名，如《琱玉集》、《会昌解颐录》、《玉泉子》、《闻奇录》、《灯下闲谈》等。

隋唐五代有关著述、写本在汇集民间故事时，大体上沿用了《搜神记》提出的两种方式：一是采用前人的成果，即“承于前载”，“广收遗逸”；一是自己进行采录，即“采访近世之事”，录写“耳目所受”。总的看来，这个时期利用前人成果的比重甚小，而自己采录的作品比重很大。这无疑是这个时期民间故事走向成熟的一个重要标志。

隋唐五代收有前人所录民间故事的集子十来种，最值得提及的是《酉阳杂俎》与《独异志》。《酉阳杂俎》在民间故事采录方面成绩卓著，为世人所公认，但其成书时也曾多处引用前人采录的故事。兹举数例：

前集卷四《异境》“解形之民”，引自《王子年拾遗记》。

前集卷十《物异》“石驼溺”，引自《论衡》。

前集卷十四《诺皋记上》“鬼仙”，引自《太真科经》。

前集卷十六《毛篇》“猳国”，引自《搜神记》。

续集卷四《贬误》“见屈原”，引自《朝野佥载》及《北齐书》。

续集卷四《贬误》“鹅龙书生”，引自《续齐谐记》及《杂譬喻经》。

段成式在《酉阳杂俎》中采用前人采录的故事，有的为直接引用，有的则用以和自己采录的作品经行对比。而所引用的前人的成果，文字一般都经过改动，并非照录原文。

试看“猳国”条：

猳国，蜀西南高山上有物如猴状，长七尺，名猳国，一曰马化。好窃人妻，多时行皆类之，尽姓杨，蜀中姓杨者往往玃爪。（《酉阳杂俎》前集，卷十六《毛篇》“猳国”）

蜀中西南高山之上，有物与猴相类，长七尺，能作人行，善走逐人，名曰“猳国”，一名“马化”，或曰“玃猿”。伺道行妇女有美者，辄盗取将去，人不得知。若有行人经过其旁，皆以长绳相引，犹故不免。此物能别男女气臭，故取女，男不取也。若取得人女，则为家室。其无子者，终身不得还。十年之后，形皆类之。意亦迷惑，不复思归。若有子者，辄抱送还其家，产子皆如人形。有不养者，其母辄死；故惧怕之，无敢不养。及长，与人不异。皆以杨为姓。故今蜀中西南多诸杨，率皆是猳国、马化之子孙也。（《搜神记》卷十一《猳国马化》）

显而易见，《酉阳杂俎》的此条是由《搜神记》缩写而成的。而《搜神记》的此条，又出自《博物志》卷三《异兽》“猳玃”。

《独异志》采用前人录写的故事，数量远超过《酉阳杂俎》，所征引先秦至魏晋南北朝的典籍达二三十种之多，亦有引自唐代某些典籍者，具有一定的资料价值。其引文大都经过改写，偶有引文不准确之处。兹举例如下：

卷上："斑竹"，出自《博物志》。
卷上："干宝母妒"，出自《搜神后记》。
卷上："七寸人"，出自《神异经》。
卷上："刘伶袒露"，出自《世说新语》。
卷上："庖丁解牛"，出自《庄子》。
卷上："秦始皇观日"，出自《三齐要略》。
卷上："历阳为湖"，出自《淮南子》高诱注。
卷中："句践揖怒蛙"，出自《韩非子》。[①]
卷中："相思树"，出自《搜神记》。
卷中："夜郎侯"，出自《华阳国志》。
卷中："余响绕梁"，出自《列子》。
卷中："陶答子妻"，出自《列女传》。
卷下："救盾郎"，出自《史记》。
卷下："支解人"，出自《晏子春秋》。
卷下："张广定女"，出自《异闻记》。

这个时期收有前代故事的笔记小说集、笑话集、写本，尚有《启颜录》、《琱玉集》、《集异志》、《穷神秘苑》、《岭表录异》，句道兴本《搜神记》、《疑狱集》等，恕不一一举例。

应当指出，隋唐五代有关著作、写本所记载的民间故事，绝大多数是新采录的。这里面包含两层含义：其一，从整体上看，收有前人作品的集子只是少数，绝大部分集子中的故事都是这个时候录写的；其二，在收有前人作品的集子中，多数集子新采录的作品的数量都远超过"承于前载"的作品。这有力地说明，隋唐五代在民间故事采写方面有了很大的发展，已经进入了成熟期。

这个时期采录者采录的民间故事，数量巨大，采录的地区更为广阔，其中不但有汉民族的作品，而且有少数民族的作品，甚至还有从异

---

① 此条又见《吴越春秋》，《独异志》称出自《越绝书》，有误。

域流传到中国的作品，充分显示出这个时期民间故事采录的繁荣景象。

这个时期有一批笔记小说集、笑话集、写本，包括《启颜录》、《朝野佥载》、《广异记》、《纪闻》、《续玄怪录》、《博异志》、《集异记》、《酉阳杂俎》、《逸史》、《宣室志》、《原化记》、《玉堂闲记》、《稽神录》以及敦煌藏卷中的《搜神记》写本（即句道兴本《搜神记》）、古藏文写本等，在采集民间故事方面颇为突出，在中国民间故事采录史上都有一定的地位。这里着重介绍其中的几种。

《广异记》，作者戴孚，谯郡（今安徽亳州）人。唐肃宗至德二年（757）进士，曾任校书郎、饶州录事参军，卒时57岁。此书约作于代宗大历年间（766—779），20卷。唐、宋各书目未见著录，久已亡佚。有旧抄本六卷，似后人辑佚。《太平广记》存佚文近300条，共约10万言。[①] 商务印书馆1933年版吴增祺编《旧小说》已收集有《广异记》133则，计5万余字。今有《全唐小说》本等。

《广异记》所载民间故事篇什甚多，在唐代笔记小说集中颇为突出。其中的民间故事，采自皖、苏、浙、闽、粤、赣、湘、鄂、川、陕、甘、豫、鲁、冀、晋等地，以幻想故事为主，作品的情节大多曲折生动，有头有尾，相当完整，比较接近于口传形态。书中保存了不少唐代民间故事的佳作，诸如：精怪故事《稽胡》、《虎妇》、《笛师》（以上为虎精）、《上官翼》、《韦明府》、《李麐》（以上为狐精）、《忻州刺史》、《余干县令》、《海州猎人》（以上为蛇精），鬼魂故事《张琮》、《张果女》、《杨准》、《商乡人》、《宣州儿》、《天宝矿骑》、《李光远》、《商顺》，神异故事《麻阳村人》、《句容佐使》、《破山剑》、《宝珠》、《石巨》、《巴人》、《南海大蟹》，写实故事与寓言《劝自勤》、《张鱼舟》、《天宝樵人》、《蒲城人》、《颖阳里正》。该书可谓集初唐至中唐，尤其是开元、天宝时期流布的幻想故事之大成。在民间故事采录方面，对后世颇有影响。遗憾的是，长期以来，学界对于它在民间故事采录上的成就及影响没有引起足够的重视，给予充分的肯定。

《酉阳杂俎》，作者段成式，晚唐临淄邹平（今山东邹平东北）人。大约生于德宗贞元十九年（803）或稍后，卒于懿宗咸通四年（863），享年60岁左右。曾任秘书省校书郎，出为庐陵、缙云、江州刺史，仕至太常少卿。《酉阳杂俎》前集20卷，续集10卷，《新唐书·艺文志》

① 参见编辑委员会《中国古代小说百科全书》，《广异记》条，中国大百科全书出版社1993年版，第131页。

列入子录小说家类，成于公元9世纪中期。今有明刻本、《稗海》本、《津逮秘书》本、《学津讨源》本及中华书局点校本。①

《酉阳杂俎》涉猎广博，内容非常丰富，凡天文、地理、历史、文学、医药、民族、民俗、佛道、书画、音乐、建筑等，无所不包，具有很高的资料价值和科学价值。从民间文学的视角来考察，它较为忠实地录写了大量的神话、传说、故事。见于前集的《忠志》、《天咫》、《玉格》、《壶史》、《怪术》、《盗侠》、《语资》、《诺皋记》，续集的《支诺皋》、《贬误》、《金刚经鸠异》等篇，都录写了大量的民间故事。其中的《诺皋记》二卷、《支诺皋》三卷，所记载的民间故事，不但数量多，而且艺术质量高，尤为引人注目。它所采录的民间故事，既有流布于国内陕、甘、川、湘、鄂、赣、桂、贵、闽、浙、苏、皖、豫、鲁、冀、晋等地的作品，也有流布于境外的波斯、天竺、新罗、交趾、真腊等国的作品。该书所录写的好多作品，诸如：《盗侠》的"老人舞剑"、"僧盗"，《语资》的"柜中熊"，《诺皋记》上的"长须国"、"龙兴寺僧"、"屏妇踏歌"，《诺皋记》下的"白首妇"、"守宫"、"巨手乞饼"。《支诺皋》上的"叶限"、"旁㐌"、"周乙擒怪"，《支诺皋》中的"乌郎与黄郎"、"登娘"、"成都老姥"，《支诺皋》下的"李简复生"、"冤魂夜诉"、"花精与风神"。《贬误》的"见屈原"、"中岩道士"等，都颇为有名。譬如，《支诺皋》上"叶限"系现存最早的一篇"灰姑娘型故事"文本，故事完整，情节生动，描写细腻，非常接近后世口传形态，充分显示出段成式的录写相当忠实可靠。不仅如此，这则故事还记有故事讲述人的姓名及其身份，并且点出故事流传地区——邕州，辖境相当于广西南宁、邕宁、武鸣、隆安、大新、崇左、上思、扶海等地，说明这一则世界闻名的民间故事1200多年前已在中国南方汉、壮等族先民中流布。这对于民间故事研究很有价值。又如《支诺皋》上"旁㐌"系现存最早的一篇"长鼻子型故事"文本。它是从朝鲜半岛流传到中国的。与后世的口传形态的诸多异文相比较，亦不难看出段成式的记录相当忠实可靠。这篇作品，对于民间故事类型研究和中国民间文学交流研究，同样很有价值。总之，《酉阳杂俎》对后世的民间故事采录影响深远，它在中国古代民间故事采录史上无疑具有里程碑的意义。

《稽神录》，作者徐铉，广陵（今江苏扬州）人。官至南唐吏部尚书，南唐灭后入宋，封太子率更令，后迁右散骑常侍等。宋太宗太平兴

① 参见方南生点校《酉阳杂俎·前言》，中华书局1981年版，第1—4页。

国初直学士院，参与编修《太平广记》、《文苑英华》等。著有《骑省集》等。《稽神录》成书于徐铉入宋之前，其后又有所增补。编修《太平广记》时，争得主编李昉同意，将此书收了进去。故《太平广记》所引《稽神录》甚多，有超出今本之作品。《稽神录》原书10卷，现存传本均为6卷，商务印书馆排印本（1919）有补遗46条，较为完备。①

《稽神录》记有五代时期流布的众多民间故事，采录地以苏、皖、赣为主，兼及浙、闽、湘、鄂、川、陕、晋、鲁等地。它所录写的作品，大多为幻想故事，文字未经雕饰，平实无华，接近民间故事本色。像精怪故事《蔡彦卿》、《能为》、《苏长史》、《宋氏》，鬼魂故事《周洁》、《田达诚》、《法曹吏》、《清源都将》、《刘璠》、《陈动》，神异故事《梅真君》、《徐仲宝》、《陈师》、《杜鲁宾》、《建州村人》、《酤酒王氏》，写实故事《渔人》、《食黄精婢》、《蜂余》等，都颇有特色，在五代时期具有相当的代表性。此书在民间故事采录方面，对后世，尤其是对宋代（如《江淮异人录》、《睽车志》、《夷坚志》）产生了一定的影响。

二　开启记载民间故事讲述人及流传情况的风气

隋唐五代在采录民间故事方面的发展，还体现在第一次对讲述人的广泛关注和作品流传情况的记载上。在采录民间故事的时候，记下讲述人，甚至记下故事流布的相关信息，不但使其有别于作家的小说创作，而且有助于后世对民间故事的产生、传播等相关情况的了解，增强了作品的可信度和研究价值。这标志着中国古代民间故事采录朝理性化、科学化迈进了一大步，更加走向成熟。

当然，这个时期并非所有录写民间故事的书籍、写本都有讲述人及流布信息的记载，而且即令有此类记载的书籍、写本，也不是每一则故事都有此类记载。但是，在中国古代民间故事采录史上，这个时期首先记载了讲述人以及有关故事的流布情况，并且这方面的记载不是个别现象，具有显著的普遍性，有此而逐渐蔚然成风，一直影响到后世民间故

① 参见《中国古代小说百科全书》，《稽神录》条，中国大百科全书出版社1993年版，第197页。

事采录的发展，其意义不可等闲视之，值得予以充分肯定。

这个时期现存最早记载讲述人及流布情况的，是成于初唐的《冥报记》。作者唐临为京兆长安（今陕西西安）人，先后在唐代高祖、太宗、高宗三朝为官。此书《旧唐书》、《新唐书》皆作二卷，宋元后亡佚。从现存残本可以看到，它录写的近60则故事，大多记有讲述人，甚至记有流布情况。这在中国古代民间故事采录史上，无疑是一个创举，对唐、五代和以后的采录均具有示范作用，影响深远。

《冥报记》所记故事讲述人，既有采录者的亲属，如兄长、嫂、舅氏、外祖父，还有僧道、医生、乡人、船夫等，而最为常见的则是中央和地方的各级官吏，如殿中丞相玄契、驸马守国公萧锐、大理卿李适裕、光禄卿柳享、东关右监门率兵曹参军郑师辨、雍州司马庐华京、杭州别驾张德玄。内中传讲二三则故事的讲述人有：监蔡御史卢文励、中书令岑文本、大理丞蔡宣明、尚书崔敦礼、大理主簿书孝谐、智力寺僧慧永、龙门僧法瑞、扬州针医飘陁、高阳许仁则、舅氏高莒州等。

《冥报记》有关故事的流传情况的记述，有一些较为详尽，譬如，描述一幽州沙门凿石室磨四壁写经而得神助的卷上《隋释智苑》，末尾交代："殿中丞相里玄契、大理丞采（蔡）宣明等皆为临（即作者唐临，下同）说云尔。临以十九年，从车驾幽州，问乡人，亦同云尔，而以军事不得之。"又如，写大理丞董雄被人牵连系于御史台时由于寺念佛经而锁自解落，后乃得雪的卷中《唐董雄》，末后交代："临时病笃在家，玄（曾经与董雄同时系狱之大理丞李敬玄）来说疾，具说其事。临病愈摄职，问台内官吏，与玄说不殊；雄亦自说其事，而精厉弥笃。雄今见在，为周至令。"再如，写魏州刺史崔某至一邑，惊谓从者言往昔尝在邑中为人妇，入一家后所言之事无不应验的卷中《隋崔彦武》，末后交代："崔尚书敦礼说云然，往年见卢文励，亦同。但言齐刺史，不得姓名，不（下缺一字）崔具，仍依崔录。"

隋唐五代，在记载故事讲述人和流布情况方面，最为突出的当数段成式撰《酉阳杂俎》。此书不但记载的故事讲述人数量最多，其身份更为多种多样，而且对于故事流布情况的记载也更为多样化，其中有的记载较为翔实，科学价值更高。

《酉阳杂俎》记载的讲述人，涉及家族、亲属传承与社会传承两大渠道，计有：采录者的三从叔、姑婿；采录者的家人、女工、乳母、友人、邻人；知识分子如博士、秀才、处士、医生；宗教徒如僧人、道长、女道士；中央及地方各级官吏如相国、大理丞、户部郎中、集贤学

士、司马、司徒、司户、都官司、县尉、书吏。其中传承二至五则故事的讲述人有：工部员外部张周封、兴州刺史韦行规、监州从事郑宾于、处士许卑、医僧行儒等。

此书有关故事流布情况的记载，最有研究价值的莫过于对现存世界上最早的一则“灰姑娘型故事”——续集卷一《支诺皋》上“叶限”的记载。前文已经论析，不赘述。另外一些记载亦值得关注，诸如：续集卷二《支诺皋》中“黑谷鱼”，末后交代：“元和中，处士赵齐约常尝至谷中，见村人说。”续集卷三《支诺皋》下“石枕”，末后交代：“阿贺今住洛阳会节坊，成式家雇其纫针，亲见其说。”续集卷三《支诺皋》下“梦身为鱼”，末后交代：“成式书吏沈郅家在越州，与堰相近，目睹其事。”续集卷三《支诺皋》下“李怀玉”，末后交代：“成式见台州乔庶说，乔之先官于东平，目击其事。”续集卷七《金刚经鸠异》“村女还阳”，末后交代：“王从贵能治木，尝于公安灵化寺起造，其寺禅师曙中，尝见从贵说。”

这个时期载有故事讲述人及相关情况的书籍不下二三十种，除《冥报记》、《酉阳杂俎》外，尚有《冥报拾遗》、《法苑珠林》、《广异记》、《玄怪录》、《续玄怪录》、《前定录》、《会昌解颐录》、《逸史》、《乾子》、《宣室志》、《玉泉子》、《定命录》、《剧谈录》、《阙史》、《云溪友议》、《杜阳杂编》、《原化记》、《岭表录异记》、《报应录》、《玉堂闲话》、《开元天宝遗事》、《金华子杂编》、《野人闲话》、《稽神录》、《北梦琐言》等。其中，《冥报拾遗》、《法苑珠林》、《广异记》、《续玄怪录》、《稽神录》的记载较多。

兹举数例如下：

《冥报拾遗》“刘善经”，末后交代：“隰州沙门善抚与善经知旧，见善经及乡人所说，为余令（即作者郎余令）言之。”

《冥报拾遗》“信都元方”，末后交代：“河东薛大造寓居滏阳，前任吴山县令，自云具识名远。智力寺僧慧永、法真等说之。”

《冥报拾遗》“任五娘”，末后交代：“吴与沈玄法说，净土寺僧智整所说亦同。”

《法苑珠林》“李校尉外婆”，末后交代：“东宫率梁难迪，并州人，改任怀州，墩下折冲，具见说之也。”

《法苑珠林》“徐荼”，末后交代：“时与荣同船者沙门支道蕴，谨笃士也，亦具其事，为傅亮言之，与荣所说同。”

《广异记·李叔霁》，末后交代："吴郡朱敖尝于陈留贼中识一军将，自言索得李霁妇云。"

《广异记·天宝彍骑》，末后交代："御史大夫尝为邯郸尉崔懿，亲见其事，懿再从弟恒说之。"

《广异记·南海大鱼》，前面交代："岭南节度使何履光者，朱崖人也。所居傍大海，云。"

《续玄怪录·钱方义》，末后交代："复言（即作者李复言）顷亦闻之，未详其实，大和二年秋，与方义从兄及河南兄不旬求岐州之荐，道途授馆，日夕同之，宵话奇言，故及斯事，故得以备书焉。"

《续玄怪录·驴言》，末后交代："和（即故事的主角张和）东邻有金吾郎将张达，其妻，李之出也。余尝造焉，云见驴言之夕，遂闻其事。且以戒贪昧者，故备书之。"

《续玄怪录·木工蔡荣》，末后交代："有李复者，从母夫杨曙为中牟团户于三异乡，遍闻其说，召荣母问之，回以相告。泛祭之见德者，岂其然乎？"

《续玄怪录·梁革》，末后交代："其年秋，友人高损之，以其元舅为天官郎，日与相闻，故熟其事而言之，命余纂录耳。"

《续玄怪录·尼妙寂》，末后交代："太和庚戌岁，陇西李复言游巴南，与进士沈田会于蓬州，田因话奇事，持以相示，一览而复之。录怪之日，遂纂于焉。"

《原化记·韦氏》，末后交代："后数十年，韦氏表弟裴网，贞元中，犹为洪州高安尉，自说其事。"

《稽神录·青州客》，末后交代："时贺德俭为青州节度，与魏博节度杨思厚有亲，因遣此客使魏，具为思厚言之，魏人范宣古亲闻其事，至为余言。"

《稽神录·康氏》，末后交代："有李浔者，为江都令，行县至新宁乡，见大宅，即平家也。其父老 为李言如此。"

以上所引用各书材料成分说明，这个时期对故事讲述人及故事流布情况的记载，绝非个别现象，而是开一代风气的普遍现象。

20世纪中国民间故事学术史研究

北京师范大学　万建中

20世纪20年代以来，在民间文学的所有领域，故事研究的成果最为丰富，参与研究的学者的数量也最多。中国故事学研究取得长足进步。在民间文艺学领域，故事学已经成为一门相对独立的学科。一方面，文艺学、文化人类学、类型学、母题学、神话——原型批评、结构主义、历史学等方法，在故事学研究中都有比较娴熟的运用。相对民间文学其他门类而言，西方民间故事研究流派的学术成果得到比较早的引入。另一方面，研究成果特色突出，并达到较高的学术水平。譬如，赵景深于1928年出版的《民间故事研究》，这是中国第一部故事学专著。另外，钟敬文先生早在20世纪二三十年代，撰写的一系列民间故事方面的经典性论文，半个多世纪过去了，这些论文仍闪烁着耀眼的学术光辉。其中大部分的论点、论据和论证至今也没有被超越，诸如《中国的天鹅处女型故事》、《中国的地方传说》、《老獭稚型传说的发生地》、《中国的水灾传说》、《蛇郎故事试探》等，倘若现在投稿发表，仍旧是处于学术前沿地位的。沿袭钟敬文先生的学术路径，产生了一大批高水平的民间故事研究的学者。仅近20年来具有代表性的故事学专著就有：罗永麟的《论中国四大民间故事》，段宝林的《笑之研究——阿凡提笑话评论集》，祁连休、肖莉主编的《中国传说故事大辞典》，黄桂秋的《水族故事研究》，曹廷伟的《广西民间故事辞典》，金荣华的《民间故事论集》，施立学的《关东故事学》，于长敏的《中日民间故事比较研究》，许钰的《口承故事论》，万建中的《解读禁忌——中国神话、传说和故事中的禁忌主题》，江帆的《民间口头叙事论》，陈岗龙的《蟒古思故事学》，以及刘守华的《中国民间童话概论》、《故事学纲要》《比较故事学》、《中国民间故事史》和其主编的《中国民间故事类型研究》等。百年故事学的成果极其辉煌。

学术史是对已有研究的再研究。在中国故事学界，学者们有一个共同的心愿，就是写出一部《中国现代民间故事研究史》，然而，翻阅苑利编《二十世纪中国民俗学经典·学术史》① 所附的“民俗学学术史研究论文索引”，几乎找不见中国故事学学术史方面的论文。在中国民间故事学领域，学术史研究应该是最薄弱的环节。故事学学者们似乎宁愿面对民间故事，而不擅长面对民间故事研究，对研究他人的故事研究感到束手无策。中国对于民间故事研究成果的再研究，虽然从 20 世纪 30 年代开始就有所涉及，但真正从学术史意义上对中国民间故事研究既有成果的梳理与评述，始于 20 世纪 80 年代。书写中国民间故事学学术史可以分为对某一时段内所有研究成果的整体再研究和对某个研究领域已有成果的梳理两个大类。20 世纪故事学学术史的书写主要是张开空间和时间两个维度，前者着眼于故事学领域或专题的研究现状，后者着眼于故事学的演进脉络。

一　民间故事领域学术史

20 世纪中国故事学领域包括诸多方面，每一领域都有学者涉足。这些成果亟待分析、归纳和学理整合，以期提供已有研究的经验与教训。但进入故事学学术史书写视域的仅下面三个方面。

（一）方法论的史学考察

《民间文学论坛》1986 年第 4 期，同时发表了两篇论文：吴一虹的《我国民间故事的分类研究》和月朗的《中国人类学派故事学比较研究发微》。这是目前可见的中国民间故事学术史研究最早成果。

《我国民间故事的分类研究》对中国民间故事分类研究的情况作了历史回顾。作者以新中国的成立为时间界限，分两个阶段介绍了中国民间故事分类研究的状况。第一阶段，二三十年代，作者分别列出了胡愈之、杨荫深、周作人、顾均正、谢云生、王任叔、张梓生、赵景深、钟敬文等学者对中国民间故事的分类结果。作者认为，这个阶段，“对故事分类的研究还处在初创时期”，存在着分类标准不统一、没有注意民间文学自身内在规律性等问题。第二阶段，解放以来故事的分类研究。

① 苑利编：《二十世纪中国民俗学经典·学术史》，社会科学文献出版社 2002 年版。

作者列举了钟敬文、匡扶、贾芝、张紫晨、刘守华、天鹰、段宝林、谭达先等学者的分类成果。作者认为，与第一阶段相比，这一阶段的民间故事分类研究“大大有所前进”，表现在“对民间文学的性质、范围有了基本一致的认识，因之，研究的对象亦比较明确”，“研究的脉络，也比前段更为清晰”。在回顾之后，作者也提出了民间故事分类研究的几个问题并发表了自己的见解。

《中国人类学派故事学比较研究发微》则对20世纪20年代中后期中国民间故事相似性的比较研究进行了评述。作者把这一时期民间故事相似性问题的比较研究分为前后两个阶段：“前一阶段以周作人主倡比较研究，赵景深介绍人类学派残留物分类法、确立人类学派比较标准为标志；后一个阶段以该莱心理说介入我国，钟敬文和杨成志合译《印欧民间故事型式表》、确立情节比较标准为标志。”对于前期的研究，作者认为：“民间故事残留物的比较研究，旨在证明世界各地民间故事所反映出的原始风俗、心理的相同，但是它并没有揭示故事残留物相同的具体社会背景和本质，因而是形式的比较，这是它的局限。”对于20年代中后期的民间故事比较研究，作者给予了比较充分的肯定：“打破了以往故事研究的狭小天地，他们把个别故事置身于整个同型故事群体之中，把中国故事放在世界故事的大背景下加以比较考察，并把故事的演变与社会风俗、人类思维的进化联系起来，科学地指出了各地相似故事间的某些联系，初步揭示了故事演变的一般规律”；“比较研究还促进了故事搜集工作的科学化”。同时，作者也指出了这一时期民间故事比较研究的不足之处：“只注重故事的共性比较而忽视故事的个性比较”；“比较研究中的形式主义倾向”；“中国人类学派故事学的比较研究，还存在着简单化、片面化的倾向”。

以上两篇文章均是从研究方法的角度，分别总结了分类研究和人类学派比较研究方法在中国故事学中的运用情况及其优劣。分类研究是民间故事研究的一种重要的研究方法，马学良和白庚胜合写了《中国民间故事分类研究的回顾与展望》[1] 一文，对中国民间故事分类研究在20年代初期、20年代后期以及解放后这三个阶段的情况进行了概括。文章还重点阐释了分类研究的意义、分类研究与形态分析的密切关系以及分类研究与其他研究方法之关系等问题。在中国现代民间

① 马学良、（纳西族）白庚胜：《中国民间故事分类研究的回顾与展望》，《民族文学研究》1993年第1期。

故事学史上，研究方法运用最为娴熟且成果最丰的莫过于比较故事学。作为执著于比较故事学的成功实践者，刘守华撰写了《中国比较故事学的回顾与展望》一文，详细梳理了中国故事学比较研究兴起阶段的脉络，对赵景深、钟敬文、顾颉刚等代表人物的学术成就做了精辟的点评，总结了 1949 年以来比较故事学发展的特点，认为，“中国比较故事学经过几代学人的努力，积累了颇为丰厚的成果，在借鉴吸收外来学派的同时也初步形成了自己的学术特色，许多成果不但为国内学术界所注目，也参与国际学术交流和国际对话，在研究民间文化的世界学苑里正产生越来越大的影响”①，文章最后对中国比较故事学的发展前景做了展望。

除此四篇论文，从研究方法的角度书写民间故事学术史的还有苑利的文章《进化论与中国人类学派故事学》② 和孙正国的《叙事学方法：一段历程，一种拓展——关于 20 世纪民间故事叙事研究的回顾与思考》。③ 前文对周作人和钟敬文在人类学派进化论思想影响下的故事研究，作了非常详细的介绍和评价，在肯定这种研究方法的贡献的同时，也指出了这种方法的局限性。孙正国的文章则“通过回顾中外学者研究民间故事叙事性的历程，探讨了叙事学原理作为一种方法对民间故事的有效性及重要意义”。

纵观 20 世纪民间故事学的研究方法、基本对象、学者的兴趣和主要成果，以记录文本为关注对象是其主流。中国故事学所使用的是一条芬兰故事学派的方法。芬兰故事学派在坚守自己故事书写文本立场的同时，还一直对语境主义表示质疑。1995 年，芬兰著名故事学家安娜－列娜－茜卡拉（Anna-Leena Siikala）发表了《讲故事的个人含义与社会含义》一文，认为每个民间故事都有确定的主题，即具有一个固定规模的潜在意义和功能，即便讲述者发生了变化，故事主题是相对固定的。它决定了讲故事的次要意义和附加意义。而语境分析的方法只能对故事的含义进行假设，不能得到确切的意义信息。尽管中国的故事学家没有从理论上阐述这一观点，但在学术实践上给予这种观点极大的认同。同时，这一学术范式符合中国一贯的学术研究方法，即善于文本的考据、

---

① 刘守华：《中国比较民间故事的回顾与展望》，见上海民间文艺家协会、上海民俗学会编《中国民间文化》，学林出版社 1995 年版，第 378 页。

② 《亚细亚民俗研究——亚细亚民俗国际学术大会论文集》（第二集），民族出版社 1999 年版，第 155—169 页。

③ 《荆州师范学院院报》（社会科学版）2000 年第 6 期。

梳理和分析。当然，随着“故事是如何生产出来”的种类问题进入中国学者们的思索领域，故事学的研究方法肯定会有所改变。

（二）集中关注某一学者的研究状态

对某一学术领域重要学者研究成果的评价是学术史书写的重要范式。因为在任何学科领域都有学术带头人，在一定程度上，他们引领着学术发展的指向。考察他们的学术路径，可以达到以点带面的学术史书写效果。

严格地说，中国民间故事研究史的书写正是起始于对学者的研究，1930年，江绍原发表了《读赵景深的童话论文》一文[①]，这是中国第一篇关于民间故事“批评的批评”的文章。按时间顺序，江绍原解读了赵景深20年代的故事学成果，认为赵氏的故事学领域主要集中在四个方面：一是判定了童话与民间故事的关系，指出“童话即民间故事”，它们都是“原始民族信以为真而现代人视为娱乐的故事”，也就是“神话的最后形式，小说的最初形式”。通过几种相关体裁的比较，赵氏确立了童话即民间故事的文体特征。二是将西方的童话学思想和研究方法介绍到中国，迈出了西方童话学中国化的第一步。三是分析了西方人所翻译的中国童话故事，指出译介中存在的弊端。四是对中国童话文本进行了个案讨论，着重比较了中国民间童话与西方的差异。

通过江绍原的论述可以看出与赵景深的不同之处：中国童话学肇始于儿童教育的动机，当时的故事学也普遍从教育立场立论，但赵氏超越了这样一个层次，努力将中国民间故事学拽回到学科学理本身的轨道。赵景深也明确表示自己极少从教育途径进入民间童话。[②] 从当时中国故事学知识状况看，赵景深的确是中国第一位纯粹的故事学家。

在整整半个世纪以后，中国才出现了第二位纯粹的故事学家，这就是刘守华教授。在中国民间故事研究中，刘守华是最孜孜不倦的学者之一，他对中国民间故事学的贡献是有目共睹的。1988年，出现了两篇讨论刘守华已有贡献的论文。杨育生的文章《走向综合的思考——评刘守华的〈民间故事的比较研究〉》[③]，是对他的著作《民间故事的比较研究》的书评，作者对刘守华的这本书大加赞赏，认为“他的这一研究，

---

① 江绍原：《读赵景深的童话论文》，《现代评论》1930年第1卷第3期。

② 赵景深：《童话论集·序》，开明书店1927年版。

③ 《湖北社会科学》1988年第2期。

不仅从故事情节比较着手，而且从思想内容、艺术特色、民俗事象方面开始把民间故事作为真正的文学（而又不是纯文学）加以比较，并且整个比较研究的范围也扩大了，从而拓展了近年来只单纯追求书面文学比较的比较文学领域”。月朗的文章《探索者的足音——评刘守华近年来的民间故事比较研究》①，肯定了刘守华在民间故事研究方面的贡献，并总结了他的比较故事学的四个突出特点：(1) 倾向影响研究。(2) 侧重书面资料。(3) 比较标准宽泛。(4) 关注文化背景。2000年，龚浩群发表了书评《民间文艺学的拓荒之作——评刘守华教授的〈中国民间故事史〉》②，认为此书“取材丰富而精当”、“体例新颖而周密”、“研究方法多样而深入”。

另外，1961 年郑振铎逝世 3 周年之际，赵景深写了《郑振铎与童话》③ 一文予以纪念。虽然这是一篇纪念性散文，但作者在回忆自己与郑振铎的交往经历之余，总结了郑振铎在民间童话研究中的成果，认为“他所做的童话工作对于今天仍然是有用的，他提供并介绍了不少西欧童话、传说、寓言甚至神话的作品”④。这些总结和评价是值得重视的。万建中也曾发表《试评郑振铎俗文学研究的成就与不足》⑤ 一文，结合当时的学术背景，就郑振铎分析具体故事文本的论文作了评价。1929 年郑振铎在《小说月报》上发表了《老虎婆婆》一文，他说：“《小红冠》式的猛兽，变了人——常常是老太婆——去吃小孩子的故事，是世界各处都有存在着的。中国式的《小红冠》故事，与欧洲式的《小红冠》故事其间区别得很少。不过欧洲式带些后来附加上去的教训意味，中国式则无之，而欧洲式的小孩子为一人，中国式的小孩子常为二人而已。”万建中指出：“作者不仅比较中外‘狼外婆’故事的异同，还稍稍梳理了此式故事的演变脉络。郑振铎的这类论文，开创了中国民间文学比较研究法的先河，也为‘AT 分类法’的产生提供了中国的例证。”接着又指出：“郑先生还曾对著名的中山狼故事的变异过程进行过考察，为了昭示这一故事‘因了地方之不同，而他们是如何的变异’，他还将所知各地流传的这个故事的大要，列了一张表。这种图解的研究手段在当时还很少有人使用。这篇文章的最后，郑先生欣喜地说‘把中国各地

① 《民族文学研究》1988 年第 6 期。

② 《华中师范大学学报》（人文社会科学版）2000 年第 1 期。

③ 赵景深：《民间文学丛谈》，湖南人民出版社 1982 年版，第 53—56 页。

④ 同上书，第 55 页。

⑤ 《南昌大学学报》1994 年第 2 期。

传说依同样的方法去研究其根源与变异，那不是一件很伟大很有趣的工作么'[①]，他的'进化的观念'在俗文学作品的研究中获得了具体显现。"将郑振铎民间故事研究纳入俗文学的范畴进行审视，更能够把握其故事学研究立场的独异性。

关于钟敬文文化人类学范式下的故事学视域，杨利慧有过十分精当的论述："从二十年代直到八九十年代，他（按：指钟敬文）的故事研究关注的核心，经常是这样一些问题：故事的基本型式是什么（从古籍文献和口头记录来看）？最初发源地是哪里？从最初文本发展到今天，故事在形态上发生了哪些规律性的变化？这些变化发生的社会历史原因是什么？故事中的某些情节蕴含了人类社会文化发展历史的哪些文化现象（信仰、社会制度、风俗习惯等）？或者说，故事产生的社会文化史根源是什么？研究故事，对于我们认识和了解人类社会文化史有什么意义……虽然探讨的专题不同，研究内容也各有差异，但研究的主要思路和方法大都有上述共同点。可以这样说，钟敬文从故事研究中经常看到的，是一幅幅历史上人民生活和思想的图画，是人类社会文化发生和演进的'迁移的脚印'。"[②] 钟敬文的这种研究范式对整个 20 世纪中国故事学产生了深刻影响，数量极多的故事类型阐述和比较故事学方面的论文，几乎都是在沿袭钟敬文的研究路径。民间故事的文化解读成为几乎所有故事学学者驾轻就熟的论述套路。

（三）故事学专题的学术总结

20 世纪，在民间故事体裁、故事类型、故事学形态、故事讲述家等专题都涌现了诸多学术成果，但很少有学者对这些成果进行整体审视和理论提升。专题学术史书写的论文寥寥可数。

1983 年，汪玢玲发表的《天鹅处女型故事研究概观》一文引起广泛注意。她在分析、考辨已有研究成果的基础上，从民俗学角度考察了故事中反复出现的母题。[③] 1993 年，陈岗龙发表了论文《〈尸语故事〉研究概况》[④]，从版本和出版情况、国外研究概况和国内研究概况这三个方面，对《尸语故事》的研究情况进行了介绍和总结。作者在指出

---

① 《中山狼故事之变异》一文，见郑振铎《中国文学研究》，商务印书馆 1927 年版。

② 杨利慧：《钟敬文民间文艺学思想研究》，《二十世纪中国民俗学经典·学术史卷》，社会科学文献出版社 2002 年版，第 265 页。

③ 汪玢玲：《天鹅处女型故事研究概观》，《民间文学论坛》1983 年第 1 期。

④ 《西北民族研究》1983 年第 1 期。

以往研究的不足之处的同时，提出了以后研究需要开展的工作。段宝林的《二十世纪的笑话研究》[1] 梳理了笑话研究发展的主要脉络，认为笑话审美趣味与美学意义的研究成果最为突出，为 20 世纪笑话研究的亮点。

美国学者洪长泰在《到民间去——1918—1937 年的中国知识分子与民间文学运动》一书中，专设"风流才子徐文长"一节，讨论了徐文长故事何以在当时受到钱玄同、刘大白、刘大杰、钟敬文、容肇祖和臧克家等学者们特别关注的原因。洪长泰指出，赵景深和钱南扬等对徐文长这一人物背景的考订工作，"收效甚微"，说明这一形象是通过"箭垛式"方式塑造出来的。而周作人认为徐文长总是胜利者，成为民众心目中的文化英雄，故而满足了民众的思想愿望，这是从心理学上所作的解释。在评述学者们关于徐文长故事代表性观点之后，洪氏表达了自己对徐文长这一人物独到的见解：

> 从许多方面讲，徐文长也是"五四"一代知识分子心目中的英雄。如果我们站在更广阔的历史背景下，来放大地看传说所反映的民众情感的内蕴，我们便会进一步发现，大批中国现代民间文学家喜爱这个形象，归根结蒂，是他们通过徐文长的反儒学、反传统和蔑视权威的精神，找到了自己思想上的共鸣点。徐文长传说所提出的诸多问题，都喊出来"五四"知识分子要打烂旧世界的战斗心声。此外，对民间文学家而言，徐文长不仅是一个与他们相似的学者，而且是一个深得民心、亲近民众的学者，这后一点更为重要。徐文长因此是民间传说主人公中的一位有特殊意义的代表，是把民众和知识分子联系在一起的人。民间文学家们把他称作"中介性人物"[2]。

洪氏将徐文长与当时的中国知识分子相比附，并在五四运动这一时代背景中揭示这一形象塑造的时代意义，解释了当时知识分子们何以将徐文长从民间推向学术殿堂的缘由。

---

① 《广西梧州师范高等专科学校学报》2001 年第 7 卷第 4 期。

② 〔美〕洪长泰：《到民间去——1918—1937 年的中国知识分子与民间文学运动》，董晓萍译，上海文艺出版社 1993 年版，第 153—154 页。

二　历时性视角的学术史书写

学术史书写的主要目标是梳理其演进脉络。如果排除涉及民间故事学术史内容的综合性学术史研究，只考察民间故事学术史的专题领域，那中国民间故事已有成果的整体再研究不仅起步较晚，而且数量无几。目前能够搜索到的2000年之前的专论仅有三篇。

许钰在《中国近现代口承故事概观》[①] 一文中，摹写了从鸦片战争到20世纪80年代中国民间故事搜集整理及出版的总体面貌，总结出不同历史时期民间故事书面文本化的时代特征，进而探寻了民间故事演进的内在规律。作者视野张阔，掌握资料翔实，提供了一篇历史性书写民间故事研究状况的典型范例。

刘魁立是较早从事这项研究工作的学者。他于1994年发表了论文《关于中国民间故事研究》[②]，对1979年末到1990年间中国民间故事的搜集和研究工作进行了总结。在文中，他首先肯定了这段时间内中国民间故事的搜集成绩，并指出，中国大陆围绕编辑三套集成而展开的普查工作，是“中国有史以来最大规模的民间故事搜集活动”。对这期间中国民间故事的研究工作，他总结出了6个较为突出的成果：（1）某些类型的故事以及与故事相关的传说，得到较为深入的挖掘；（2）从比较研究的角度入手写出的论文很多；（3）对于民间故事家的研究，是近年来一直引起广泛注意的课题；（4）对于讲述环境的全面分析和研究，也有尝试性的著作问世；（5）有的学者从接受美学、原型批评、结构主义、文化人类学分析等角度，观察和研究民间故事，许多有趣的和颇有新意的文章不断出现；（6）对少数民族民间故事的注意，也是这一领域近年来颇为重要的新特点。

刘守华在2000年发表了论文《世纪之交的中国民间故事学》[③]，着眼于整个20世纪中国民间故事的研究，对从五四时期到2000年间的中国民间故事的研究作了较为清晰的梳理。作者把20世纪的中国民间故事研究分为两个阶段进行评述。（1）1911—1979年。这个阶段又分为

---

① 《北京师范大学学报》（社会科学版）1992年第5期。

② 《北京师范大学学报》（社会科学版）1994年第6期。

③ 《华中师范大学学报》2000年第1期。

两个小阶段：一是 1911—1949 年解放前，这是中国民间故事研究的早期阶段，重点对周作人、赵景深和钟敬文三个代表人物的研究进行了介绍，并肯定了他们在中国民间故事研究中的启蒙和引导作用。二是 1949 年新中国成立到 1979 年，民间故事被作为文学读物向大众普及，但对故事的研究不多，且研究范围有限，尚未将故事作为具有相对独立性的一门学科做系统而深入的研讨。（2）1979 年改革开放之后，民间故事研究逐渐繁荣发展起来，并一度成为“仅次于神话学的一个引人瞩目的学术领域”，民间故事学成了具有相对独立性的一门学科。由于第二个阶段的成果最为突出，作者着重对这一阶段进行了回顾和评价。对于这一阶段，作者首先评述了关于某些故事类型和故事群的研究、对机智人物故事的社会与艺术价值的评说、对新故事的研究和对民间故事的综合性研究等四个方面的成果。接着，作者指出本时期的故事研究具有方法多样化的特点，并对卓有成效的民间故事比较研究作了详细的介绍。作者认识到了《中国民间故事集成》的重要性，因此，他重点评价了《中国民间故事集成》的特色与价值。除此之外，作者还对改革开放大潮中中国民间故事学者与外国学者的学术交流活动作了肯定性的评价。很明显，从时段的划分中可以看出，作者是从现代学科意义的视角出发，审视 20 世纪中国民间故事的研究的。虽然 1949 年前后，随着社会形态的变化，中国民间故事的研究也出现了相应的变化，但是，从学科意义来说，1979 年却是最具划时代意义的一年，因为在此之前，中国民间故事的研究始终还处于初级阶段，没有形成自足的体系，而 1979 年之后，却逐渐成为了具有相对独立性的一门学科。作者对于时段的划分，具有独到的见解。

值得一提的是陈子艾于 1987 年发表的《我国现代民间文艺学的开端》① 一文。尽管不是民间故事学术史的专论，但阐述了 1922 年底《歌谣》周刊创刊前 5 年中国故事学的整体状况。中国现代故事学起始于童话的研究，《歌谣》周刊前，故事学领域似乎还没有使用“民间故事”这一体裁专用名称。而何以童话被首先关注，并成为故事学初期主要的考察对象，陈子艾作了令人信服的说明：当时“除少量论及神话外，主要是关于童话的。童话研究在散文体裁作品的研究中，能够首先

① 陈子艾：《民间文艺学探索》，北京师范大学出版社 1987 年版。

脱颖而出，除有最为切近的童话研究的传统成果可供借鉴的原因外[1]，是与当时关心儿童解放、重视儿童文学的时代背景分不开的”。接着，文章从以下5个方面讨论了当时童话研究的程度：（1）童话的定义和童话与其他种类故事的区别；（2）童话的特点；（3）童话的分类；（4）童话的作用；（5）研究童话的途径和方法。最后评价道：“以上五方面的论述……对建设我国现代童话学来说，却具有开拓性意义。它们在当时，向国人宣传了有关童话的理论知识，其中有些见解，至今仍有重要参考价值。”陈子艾的这部分论述，可称之为中国现代故事学的起源史。

在20世纪，历时性民间故事学学术史的书写明显存在三个方面的不足：一是对故事学研究的成果没有进行全面而系统的检视，对成果文本的搜寻、解读和消化不够细致和深入，难以把握和理解故事学的整体成就；二是没有将学术视野延展到20世纪的两端，历时性的学术范式仅仅限于局部，没有建立真正的历时性的书写立场；三是书写过于拘泥于学术成果本身，缺少应有的学术超越。从历时性的角度看待学术，体现的是叙事者的话语建构。历时性的故事学书写应彰显时代和民间文学的学术背景，以展现故事学的学术作用及其学术影响。

三　新世纪初学术史书写态势

很明显，20世纪的民间故事学术史研究还处于起步阶段，涉及面小，提升学术成果理论层次的力度不足。书写本世纪的故事学学术史有相当大的难度，因为处于同时代，难以拉开距离对研究成果进行全方位多视角的分析和综合把握。另外，学者们对故事学学术史书写的学术意义的认识明显不到位，普遍缺乏书写的学术热情。

进入21世纪，学者们可以从容地回过头去清理20世纪所有的故事学成果。在20世纪学术大反思的声浪中，中国民间故事学术史研究也步入了新的征途，出现了许多可喜成果。从研究方法的角度，有毛洪文、孙正国的文章《近20年中国民间故事叙事性研究的探索与缺失》。[2] 从故事学学者的角度，出现了众多评述钟敬文先生在民间故事

① 如1921年张梓生《论童话》一文，即是在周作人写于1912—1914年的《童话略论》等三篇童话论文基础上写成的。

② 《西南民族大学学报》（人文社会科学版）2004年第5期。

研究方面的贡献的文章，如郑土有的《论钟敬文对中国民间故事类型研究的贡献》[①]、贾放的《钟敬文先生对外国民俗学理论译介之贡献谈片》[②]、高木立子的《钟敬文先生：中日民间故事比较研究的开拓者》[③]、康丽的《钟敬文先生与巧女故事研究》[④] 等；王焰安则对早期学者张清水和刘万章的民间故事研究作了详细的梳理；刘锡诚在他的新著《20 世纪中国民间文学学术史》[⑤] 中，设了"故事学的守护者"专节，肯定了刘守华在故事研究领域的地位和祁连休在机智人物故事研究方面的成果。在故事研究领域学术史书写方面，以下数篇论文均为佳作：段宝林的《二十世纪的笑话研究》[⑥]、林继富的《"中国民间故事类型索引"研究的批评与反思》、祝秀丽的《中国民间故事讲述活动研究史略》[⑦] 和李红武的《中国现代民间故事讲述人研究史略》[⑧] 等。在整体性研究方面，有万建中的《近二十年来中国故事学研究评述》[⑨] 等。上述研究具有强烈的学术史的书写意识，"史"的概念和书写的目的性十分明确。

20 世纪中国故事学是由故事学家们这一 group 建立起来的。同时代的这一群体，有着大体一致的学术取向。与其说是他们选择了民间故事为自己的学术事业，不如说是民间故事选择了他们。中国数千年累积下来的民间故事需要这样一群 group 去品味和生发学术的光华。一百年来，故事学家们的学术思想薪火相传，承袭发展，他们秉承了值得专门书写的学术品格和追求。施爱东的《故事学三十年点将录》一文，以研究者即学者为观照对象，审视中国现代故事学家这一 group，诸如此群体的人员构成、知识背景、学术专长、学术传承、话语风格及其学术动机等；通过阅读他们的学术著述，试图展示近 30 年中国故事学学术队伍的整体面貌和主要学术追求。[⑩] 作者尽可能把具有代表性的学者纳入 30 年来中国故事学的书写之中，以新颖的笔触描绘了故事学学者们的学术档案。此文为故事学学术史的书写开辟了一个新的领域。

---

① 《广西民族学院学报》（哲学社会科学版）2002 年第 1 期。

② 《民族艺术》2007 年第 1 期。

③ 同上。

④ 《民族艺术》2007 年第 3 期。

⑤ 刘锡诚：《20 世纪中国民间文学学术史》，河南大学出版社 2006 年版。

⑥ 《广西梧州师范高等专科学校学报》2001 年第 4 期。

⑦ 《民俗研究》2003 年第 1 期。

⑧ 《民俗研究》2006 年第 1 期。

⑨ 《西北民族研究》2005 年第 6 期。

⑩ 施爱东：《故事学三十年点将录》，《民俗研究》2008 年第 3 期。

然而，不管是哪一个方面，现有的研究都只触到了冰山一角。就以对著名学者已有成果的评价方面为例。首先，对学者已有成果的研究远远少于著名学者的数量及其成果。例如，在早期的民间故事研究中，除了钟敬文、张清水和刘万章，较为突出的还有周作人、赵景深、娄子匡、郑振铎等人，虽然许多著作和论文中都有所涉及，但笔者还未搜集到专门评述他们民间故事研究方面的论文。说到当代的学者，又何止刘守华、祁连休二人呢？其次，已有的研究，除对张清水的研究较为全面外，对于其他学者，都还有补充研究的必要。如钟敬文的民间故事研究，有的强调类型研究（《论钟敬文对中国民间故事类型研究的贡献》），有的强调比较研究（《钟敬文先生：中日民间故事比较研究的开拓者》），有的只关注了20世纪二三十年代的研究（《钟敬文民间故事研究论析——二三十年代系列论文为考察对象》），至今还没有发现能展现钟敬文民间故事研究全貌的著述。刘守华几十年专注于民间故事研究，成果也远不止于民间故事史和民间故事的比较研究。对其他方面的梳理也存在同样的缺失。

时至今日，中国故事学学术史书写最为明显的缺憾首先是只停滞于复述与评论的层面，没有达至“重构”的深度，即过分拘泥于民间故事研究成果本身的阐述，而没有进入理论升华与学术超越的境界。其次，过分拘泥于民间故事领域，没有将故事学史纳入整个民间文艺学的学术背景中进行讨论，导致学术话语单一，学术视野逼仄。因此，中国民间故事学术史研究还有更多的空间等待着学者们的探索。中国民间故事学期待着更加深入、更加系统的学术史书写。

当然，民间故事学学术史是建立于故事学的基础上的，故事学研究的不足直接影响到其学术史的书写。反思一个世纪的中国故事学状况，存在诸多值得遗憾的地方，譬如，民间故事是语言的艺术，是“说”出来的，是语言也唯有语言才能将故事世界呈现给我们。作为故事的语言（方言）是所有语言系统中最生动的语言，它成就了故事、故事家和美化了生活；而且，语言不仅是传达故事的媒介或载体，而是故事和故事的意义本身，是故事表演文本意义内在的构成要素。然而，对于民间故事的语言，很少有学者专门予以眷顾，故事的语言意识始终处于被模糊的学术状态。故事是如何“说”出来的，“说”故事的声音为什么能打动观众，“说”的具体情境如何，这些问题令故事学家们束手无策。身临民间故事演说的现场，故事学家们也只能成为一名忠实的观众，而无力将其拽入学术语境之中。

民间故事学家们在故事形态学、文化人类学以及类型学、母题（主题）学等范式所构成的学术围墙内打转。进入 21 世纪以后，并没有出现转换的迹象，如果长此以往，21 世纪的民间故事学学术史的书写与 20 世纪难以有质的变化。学术范式的更新成为中国民间故事学发展的关键所在。

中国民间故事的传承特点

——对32位民间故事讲述家的综合考察

华中师范大学　刘守华

近年来，对民间故事讲述家的发现与研究，在中国民间文艺界引起广泛重视，给故事学的发展开拓出一个新的天地，产生了良好影响。在中国各族民众中，不见经传的故事讲述家不可胜数。已知名的故事讲述家，据巫瑞书所列出的，已达127人。① 最近我查阅有关资料，将这个数字增加到141人。可惜对其中大部分人的情况，我们知之甚少。既发表了相当数量的故事，又作了个人情况介绍的，就我所接触到的材料不过32人。和前些年相比，这已经是很大的进步了。这些故事家是：鄂伦春族的李水花，蒙古族的金荣，朝鲜族的金德顺、黄龟渊，满族的傅英仁、马亚川、李马氏、李成明、佟凤乙，藏族的黑尔甲、七尖初，侗族的杨雄新；以上是12位较为著名的少数民族故事讲述家。汉族方面的20名故事讲述家，为内蒙古的秦地女，辽宁的李明、张文英、刘永兰，山东的张建新、胡怀梅、尹宝兰、王玉兰、刘不发，河北的纪文道、王国勋，河南的曹衍玉、邱海观，四川的兰锡昌，湖南的孙明斗、易法松、张志轩、肖卯秀，湖北的刘德培，江苏的陈理言。② 本文即以这32人为对象，试从现有材料所记述的他们的故事传承活动中，来考

① 巫瑞书：《民间故事家资料索引》，《民间文学研究动态》1986年第2—3期。

② 关于他们的材料，主要来自下列书刊：《民间文学》1965年第11期，《民间文学》1986年第3、6、7、8、9、10、11、12期，《民间文学》1987年第1期，《金德顺故事集》，《满族三老人故事集》，《山东四老人故事集》，《泰山民间故事大观》，《白凤凰——李明故事集》，辽宁《民间文学论集》第1、2、3集，《黑龙江民间文学》第18集，《湖南石门县民间故事资料集》，《四川荥县民间故事资料集》，唐山《韩老大和五娘子故事资料本》等。

察一下中国民间故事的传承特点和规律。

一 家族传承与社会传承

从我们接触的日本故事讲述家的材料来看，他们的女性故事家较多，这些女性讲述人的活动范围以家庭为主，故事也来自家族世代相传。水泽谦一的《老大娘的夜话》一书，在介绍安藤增老人时就写道："像这样喜好讲故事的故事老头、故事老太太，每个村子必定有那么一两位。大部分是故事老太太。她们不仅给自己家的孩子讲故事，也给全村的孩子们讲故事。可以说是村子里以讲故事为职业的人。"北泽德太郎在《海螺河童与雪女》这本故事集的序言里告诉我们，那些故事讲述家，"他们好像是世袭的那样，在一个家里代代相传"①。

在中国历史文化背景上出现的故事讲述家，在民间故事的传承上表现出自己的鲜明特点。

中国的男性故事家较多，以巫瑞书提供的127人为例，女性只有25人，占1/5。在我挑出的32人中，男17人，女15人，女性略低于1/2。从这个资料和我在湖北实际观察所得的印象看，中国的男性故事家在数量上似乎超过了女性故事家，这是很值得我们加以考察的文化现象。

女性故事家偏于家族传承，男性故事家偏于社会传承，这个基本特点，似乎各国都是一致的。可是中国民间故事的社会性传承更为突出，即使是女性讲述人，也往往是纵向的家族传承同横向的社会传承相结合，而且随着时代的前进，社会传承越来越占优势，并给予深刻影响于故事本身的构成。

中国男性故事家或他们的父辈，大都是走南闯北，见多识广，阅历较为丰富，眼界较为开阔的汉子。在我们提到的17人中，这种情况就占了13人。如纪文道、邱海观是泥瓦匠，易法松是理发匠，黑尔甲是流浪汉，刘德培操多种手艺在鄂西一带谋生，兰锡昌做生意足迹遍及西南几省，刘文发逃荒从山东直达东北，王国勋出身于小商贩家庭，年轻时靠从事编织活计并到集市上出售自己的产品为生。马亚川从小就跟当厨子的外祖父走乡串屯，傅英仁、黄龟渊和杨雄新曾在青少年时代远离家乡求学。四川的民间文学工作者在川西平坝新津县兴义乡，对25名

---

① 〔日〕野村纯一:《日本民间故事讲述家的研究》，译文载《民间文学论文集》第3集。

故事讲述人进行调查的结果，发现其中有泥瓦匠、篾匠、编织匠、弹花匠、民间医生、教书先生以及船工、渔民、跑江湖的共22人，纯粹的农民只有3人。① 和我们的考察所得相一致，表明了这种情况的普遍性。

他们也在家里听故事、讲故事，可是主要传承活动却在社会上，在“吃百家饭”的地方，在同一劳动、流浪的伙伴中间。具体的讲述形式因地而异。如四川多在茶馆里摆龙门阵，讲故事。川西农村一个80多岁的老人田静如坐了几十年茶馆，在这里听别人讲故事，也把自己积累的故事讲给茶客们听，茶馆是人们憩息消闲场所，又成为了民间故事重要集散地之一。

中国民间的文化娱乐活动，常集中在各种喜庆节日举行，其中也包括讲故事。湖南石门的易法松老人，在走乡串户给人理发的几十年中，走到哪，讲到哪，成了当地有名的“白话佬”。乡里人有红白喜事，就把他请去陪客讲“白话”，一讲就是几天几夜。

还有一种形式是在劳动间隙和旅途歇脚时即兴讲述，如黑尔甲自述中所介绍的：

> 我小时候很苦，伯父死后，我一人在外做活，跟人到处跑，草地里的故事多，每夜走到一处，一打野歇，烧茶、打尖时就有人讲，我懂得十多种不同的地方话，因为这样，就记得多了。——这样的故事，草地还不知道有多少呢！
>
> 也不知道是什么原因，不论做庄稼，或者在山上放牛、挖药，每到夜里，我们烧火、煨茶时，都要讲故事。我常常在这个时候替他们讲。一起干活的伙伴都说我讲得好，这样就传出去了，其实并不是我会讲，是大家替我讲过，我只是记性好，都记着就行了。②

这虽然是一个藏族故事家的自述，却很有代表性。刘德培的讲述也属于这种类型。

中国的民间故事之家也很普遍，在32名故事讲述家中，就有18人是在这样的家庭环境中长大，并养成喜爱故事的文化心理的。女性故事家更是这样。在寂寞的冬夜，妈妈或奶奶一边做着针线活，一边娓娓动听地给身边孩子讲故事的情景，是许多人都有过的童年生活经历，用不

---

① 吴文金：《川西平坝农村民间故事讲述人特点结构浅析》，《民间文学论丛》第2辑。

② 萧崇素：《奴隶和龙女·后记》，中国少年儿童出版社1959年版。

着加以描述。值得提出的是，在旧中国动荡不安的社会环境中，即使是女性，也有不少人离开家庭，走向社会，其中就包括了一些著名的故事讲述家。山东的王玉兰老人，幼小时跟随父母出外乞讨，成年后又带着孩子四处奔波求生，足迹遍及南北方数省，她喜欢听人讲故事，又以唱歌讲故事作为自己的谋生手段，具有和许多男性故事家相同的在广大范围内传承故事的特点。

家庭传承与社会传承的故事，并不是截然对立的。就那些故事篇目来说。常有相一致或彼此转化的情况。可是就两种传承活动来看，它们还是各有自己的特点的。

所谓家庭传承，多由长辈向孩子讲述，故事内容富于教育性与知识性，其品种或为本民族的神话传说，本家族先辈的传奇故事；或为取材于人们日常生活的童话及生活故事，具有较为严肃庄重的风格。内容、形式较为稳定，讲孝顺父母、家庭和睦、恶人遭灾、好人得济的故事照例占很大比重。由此形成与社会伦理道德相一致的家庭风尚。裴永镇说，金德顺的儿孙们由于受到故事熏陶，也都为人正直，贤惠善良，就表明了家族故事传承所产生的深远影响。它是旧时代家庭文化、家庭教育的一个重要方面。

社会传承是在一定社会生活范围内，由共同生活、劳动的伙伴彼此讲故事。虽然中心人物是少数会讲故事的人，但他和听众是平等的伙伴关系。这些故事富于趣味性和娱乐性，因来源广泛，所以内容和形式更富于变化，显得更为活泼。以山东的两位故事家为例，属于家族传承型的尹宝兰老人所讲的38篇故事中，关于妇女生活及家庭伦理道德主题的就有22篇，如《牛郎织女》、《割股孝亲》、《桑葚女与皇帝》、《王小娶皇姑》、《后娘的故事》、《儿媳悔过》、《梁山伯与祝英台》、《聪明媳妇》、《打拳招亲》、《李小姐看家》、《巧女的故事》、《槐花劝母》等，占总数的58%。另一位属于社会传承型的刘文发，在23篇故事中，上面这类故事只有两三篇，占10%左右，而以男性为主角，表现较为广阔的社会历史与现实生活内容的故事则占着绝对优势。篇目有《王羲之听棋》、《雍正挨揍》、《王中打鬼》、《骚仙吕洞宾》、《无名异（一种草药）的来历》、《笨地主》、《憨子做买卖》、《三个怕婆人告状》等。特别值得注意的是，社会传承故事更鲜明地表达了劳动人民对旧社会的强烈不满与愤怒抗争情绪，那些讲述某一机智人物巧妙捉弄财主县官，令人开怀大笑的故事，便流行在这个圈子里。这类故事的风格如同野外草台班演出的民间小戏那样，大胆泼辣，无所顾忌。对腐朽陈旧的

社会制度和伦理道德，往往表现出可贵的叛逆精神。可是另一方面，那些情趣低下的故事，如“荤故事”之类，也常在这样的场合流行，供人们开心取乐。

我们将主要来自女性家庭传承的许多外国长篇故事同中国女性讲述家所讲故事相比，可以看到许多相一致的地方。而将这些故事同中国男性讲述家所讲述故事相比，便觉得大异其趣，相去甚远。为什么会这样？我想，大概是由于家庭结构和家庭文化更为稳定，更富于人类文化的共性；而社会结构和社会文化的变革则更为活跃，从而更充分地表现出民族文化的个性吧。从这个意义上说，社会传承了更为突出的中国民间故事，其文化价值就更加值得我们珍视。

二　口头传承与书面传承

民间故事是一种口头叙事文学，主要以口头方式世代传承，这是人所熟知的。但在中国的历史文化环境中，它并非纯粹的口头文学，我们称为故事家的那些会讲故事的人，也并非都是“不识字的小说家”。就这32人来看，真正不识字的只有一半，另一半则具有初等以至中等文化程度。如金德顺解放后自学了朝鲜文，能阅读《春香传》、《沈青传》、《三国志》等话本和唱本。刘德培小时候读过两年私塾，后来努力自学文化，能读懂通俗小说，50年代当过会计。邱海观小时候读过三年私塾，后来又提高文化，当了会计。张文英读过六年书，当过会计、技术员，能自编自演小节目。马亚川读过四年书，后当乡文书，既能讲，又能写，被人称为“口笔相应”的“全才”。还有几位文化程度更高；傅英仁上过中学，19岁就当了小学教师，后又进东北师范大学中文系参加函授学习。黄龟渊于中学毕业后，进农业专门学校攻读，30年代就当了郡里的农业技术员。杨雄新于抗日时期由中学毕业以后即长期在家乡教小学，是当地颇有影响的乡村知识分子。这些具有一定文化，能够读书识字和写作的人加入故事讲述家的行列，不能不给中国民间故事的传承带来一些新的特点。

这些能读书写字的故事讲述家，一方面接受口头传承的故事，同时又不断吸收来自书面的历史和文学素材，来充实自己的口头讲述内容。马亚川讲述的满族传说故事，有一些是从他当厨子的外祖父口头听来的，还有许多是从一位晚清秀才抄写的《女真谱评》这部书上看来的。

这部手抄本包括1500多个故事，后来书散失了，里头的故事传说却在他的记忆里和口头上一直保留到今天。金德顺的故事主要来自母亲和外祖父口中，因她能阅读书本，她讲的《蔷花和红莲》、《亨卜和脑儿卜》及《兔子和乌龟》便是很自然地吸收了书面流行的《蔷花红莲传》、《亨卜传》、《狡兔传》这几部作品的影响。

还有一种更为普遍的情形，是间接吸收书面文学的影响。黑尔甲虽然不识字，他伯父却是会看书的喇嘛，在他讲给黑尔甲的故事中，有一些便是从藏文的《尸语故事集》上看来的。黄龟渊在学校读书时，老师白天教书，晚上给学生讲故事。他至今还能讲不少中国历史故事和名人传说，实际上是老师依据汉文典籍所传讲的。山东的胡怀梅老人，本来不识字，她口头讲述的故事中却有《欧阳修巧对赖秀才》、《孙膑与庞涓的故事》、《李白赶考》、《曹国舅出世》、《胡九荣会刘伯温》、《九岁神童惊乾隆》等，广泛牵涉到中国历史文化，与一般女性故事家着重于家庭生活故事有明显的区别。细查原委，原来她是书香门第出身，曾祖父中过举，堂祖父是个老秀才，常讲故事给她听，后家道败落，家传故事中便有较深的书面文学影响。

现今口头传承的中国民间故事中，直接和间接受书面文学影响的事例俯拾即是，无须多列。它给予中国民间故事（尤其是汉族故事）的内容和形式以相当深刻的影响。

中国民间广泛流行吟诗联对故事，故事主人公并不是什么读书人，而是农家小伙子或巧姑娘，他们却以巧妙的诗对压倒了自以为了不起的秀才或官吏，胡怀梅讲的《九岁神童惊乾隆》，就称赞一个九岁的农村孩子，以“万里长江当浴盆”对乾隆的“千年古树作衣架”，从而显示出他的奇才。这些诗对不用说是从书面文学中脱胎出来的，可是讲述者和听众都把它作为显示下层民众杰出才智的典型情节而津津乐道，心领神会。

中国民间故事中，有一类被人称为《三国外传》、《西游外传》、《水浒外传》之类的故事传说，它借用《三国演义》、《西游记》、《水浒传》等小说中的人物事件，串演新的和原作大异其趣乃至截然相反的故事，如鄂东一带流行的“反三国”，就把《刘备三顾茅庐》变成了《曹操三请诸葛亮》。讲述者往往把它当成煞有介事的传说来讲，其实它并不是来自历史的古代传承，而是在阅读这些通俗小说之后，在原作基础上所进行的一种再创作，借以表达人们特有的褒贬爱憎，显示自己的艺术才能。鄂东讲述“反三国”故事的82岁的王细乃老人就说：

“别人写出来的是书，我这口头讲的要是有人写出来，不也是书?”中国许多通俗小说常吸取民间故事传说素材，成书以后，有些民间故事讲述家又借用其中的人物、故事花样翻新，创造出新的作品来。

中国的书面文学和口头文学关联十分紧密，作家书面文学常因吸取民间口头文学滋养而起一个新的转变。同时，民间口头也由于借鉴书面文学成果而得到丰富和提高。文学的口头传承和书面传承，并非“井水不犯河水”那样的平行发展，而是既平行，又常常有所交错，而且呈现出一种同步向前乃至合流的趋势。我们读山东省两位故事家尹宝兰和王玉兰讲的《花开》和《九仙女》，仿佛置身在蒲松龄《聊斋志异》的艺术境界之中，就是一个例证。难怪人们把这些故事叫作“聊斋汉子”了。

外国研究家是把同书面文学有联系的这些作品排除在民间口头文学之外的，丁乃通先生所撰《中国民间故事类型索引》一书，按照西方惯例，就一律不收中国民间盛传的吟诗联对故事，说：“我们不难想象到，许多故事目不识丁的群众不会有太大的兴趣，而且一定是文人创造出来的。”① 美国学者埃利斯在《多余的童话》中，大做翻案文章，断定《格林童话》与德国民间文学并无直接联系，其重要根据也是由于发现主要故事讲述人德·维曼不是农奴而是中产阶级妇女，不是未受过教育的民间文学传承人，而是一个识文断字，熟知法国作家文学成果的知识女性。② 我们很难赞同他们的观点，他们把民间文学的口头性绝对化了。这种绝对化，又是同西方学者片面夸大民间文学的原始性分不开的。他们把民间文学看做一种原始文化或原始文化的遗留物，远离人类文明进程，完全停留在纯粹口头表达的阶段上。

这样的纯口头文学，在中国一些社会发展较为落后的少数民族中间确实存在，并具有宝贵的文化史价值。可是我们不能以偏概全，就中国发明和使用文字已有长期历史的汉族以及好些少数民族来说，随着书面文化积累的增加和走向普及，讲故事听故事人中间直接间接接受书面文学影响的人越来越多，从而不可避免地造成了书面文学和口头文学的交流。

从明清以来，这种交流的深度和广度日益扩展。现今民间口头流传的故事，有许多是明清以来创作的，同明清通俗文学潮流对家庭文化与

---

① 《中国民间故事类型索引》，中国民间文艺出版社 1986 年版。

② 阎云翔：《格林童话的可靠性面临挑战》，《民间文学论坛》1958 年第 5 期。

社会文化的有力冲击有密切关系。

中国是一个书面文化遗产积累十分深厚的国家，研究中国的民间口头文学，不能不重视这一历史文化背景，对书面文学和口头文学的互相渗透以及书面传承和口头传承的密切结合应予以充分的注意。

三 故事传承的时代变异

这32位故事讲述家，从年龄来看，70岁以上的15人，其中最老的92岁，60岁至70岁的10人，这两部分人加起来共25人，占78%，构成中国故事讲述家的全体。还有50岁至60岁的5人，50岁以下的2人，他们大量积累故事的童年时代，为20世纪二三十年代，距离现在半个世纪左右。当时正是辛亥革命结束中国长期封建主义统治，社会发生大转变的时期。他们成年后，又经历了由旧中国到新中国的伟大变革。这一代故事讲述家经历的两次历史巨变所给予社会和人们心理的巨大冲击，即使处于家乡僻壤之中，也难以避免。民间故事作为社会的一个侧面，不能不带有时代转变的烙印。

中国旧时代的故事活动，具有怎样的特征呢？

中国的封建统治阶级和宗教势力，曾有组织地开展过讲故事活动。满族故事家傅英仁，给我们介绍了清代宫廷内部的讲故事习俗。清末，宫廷内有一个专门给帝王讲故事的讲评班，讲述者15岁选进宫，20岁回家。入宫时要在训练班学习三个月，然后分成南北两派讲述，南派讲汉族的历史传奇故事，北派讲努尔哈赤故事，傅的曾祖父就在后面这个班里。讲评班的人进宫就穿上皇帝赏赐的黄马褂，被人称为“黄大衫队”，享受很高待遇。今天傅英仁讲述的《南北罕王传》，就是从祖上留传下来的宫廷讲述本子里来的。[①] 俄国沙皇曾把故事讲述人请进宫廷，中国汉武帝身边的东方朔其人，实际上也是一个故事、笑话讲述家，但以后在中国就没有听说存在这类习俗了。这是故事学上很有意义的一个材料。满族传说故事发达，而且特别重视讲述本民族的历史传说，把它作为保持民族历史文化传统的一个重要手段，很可能同这一习俗有关。

在中国南方许多省区，有一种宣讲“善书”的活动，实际上是讲故

---

① 孟慧英：《满族民间故事传承人故事承继路线探微》，载辽宁《民间文学论集》之三。

事，讲时在广场上搭起台子，点燃香烛，请专门从事宣讲活动的先生登台讲说。以讲为主，在需要抒情的地方，也穿插着吟唱，说唱结合，很是感人。宣讲的本子多是关于善恶报应的故事，有取材于社会新闻而新编的，也有从传统故事改编来的。以劝善为主旨，有的地方先宣读“圣谕”，再开讲说书。它具有浓厚的道德教化色彩，属于道教倡导的一种文化活动，国内外学者一般都把其归入道教文化之列。

以上两种故事讲述活动，和民间故事传承虽有一定关系，严格说来，还不能纳入民间文学范围。而且这样的活动，早已随着社会文明的进展变成了历史的陈迹。因此它们不在我们研究考察的范围之内。我们提到的32位故事家所从事的跨越新旧两个时代的讲述活动，具有另一种性质。它是以劳动人民为主体，紧密结合他们的生产斗争、阶级斗争和日常生活所开展的一种民间文学传承活动。这种活动不论在新旧时代都保持着自己的活力，又因时代的转变而具有不同的特点。

旧时代的民间故事传承活动，表现出朴素自发的性质，那些故事讲述人，不但是社会地位低下的劳动者，还有许多人身世悲惨，苦难深重。七尖初幼年丧父，中年丧夫，晚年婆媳不和。曹衍玉青年丧夫，带着孩子改嫁，受尽歧视折磨。胡怀梅青年丧夫，长期寡居。王玉兰丧夫之后，公婆又相继去世，孤苦伶仃，只能带着孩子要饭流浪。李成明6岁至9岁给人放猪，10岁至13岁放牛，14岁至16岁养蚕，17岁出嫁徐家，靠租种财主田地生活。刘文发逃荒外出。黑尔甲、刘德培等长年靠出外帮工谋生。人们口头世代相传的民间故事，便成为他们贫困孤寂生活的伴侣。张振犁在介绍曹衍玉时写道：“在旧社会的封建家庭里，她备受歧视、打骂、折磨，沉重的农田、家务劳动和精神上的痛苦，使她逐渐陷于痴呆、麻木。后来，是她在讲故事中发现了她和故事主人公的共同命运，很快就产生共鸣，从故事的结局中找到了精神寄托。”[①]这种情况在旧时代具有很大代表性。无论在家或外出，做工或务农，总有闲暇的时候。那时没有别的文化活动，人们便借即兴讲说故事以消遣时光。还有更重要的心理动因，是自我慰藉。当时他们所讲述的故事，大都具有浓厚的幻想成分。心理学家指出：“未能满足愿望，是幻想产生的动力；每个幻想包含着一个愿望的实现，并且使令人不满意的现实好转。”“人总是利用他的想象力（幻想）来满足那些现实不能满足的

① 《从曹衍玉讲的故事谈起》，《民间文学》1986年第9期。

愿望。”[1] 金德顺讲故事，多以“穷人得好”为主题；尹宝兰讲故事，也是贯串着“穷人多济”的思想，他们都道出了当时自己传承故事时，有着使被压抑的愿望得到满足，负载的痛苦得到解脱，从而获得愉快的心理效应。这样，置身于困苦生活中的故事讲述人，自然就乐此不疲，以至达到入迷的地步了。

在当时的家庭讲述中，长辈对着孩子讲故事，自然是有着一定的教育目的的。胡怀梅常对人说：“为男为女在世间，良心行为要当先；为人不懂世间理，枉在人世走一番。”这是她自己为人处世的准则，自然也贯串在她所讲的故事之中。如若就她从事故事活动的总倾向来考察，恐怕是把自娱自慰放在首位的。至于刘德培等人在家庭之外的其他场合对着伙伴们讲故事，自娱自慰的特点就更突出了。他自己就说，“我一直把讲经当个玩意儿”，主要追求逗笑取乐，对内容是不怎么选择的，因此他的故事中，用今天的眼光来取舍，格调较低，不能发表的竟有150多篇，占总数的1/3。

在这些故事讲述当中，还有些人保持着宗教迷信心理。胡怀梅为了寻求精神寄托，参加圣贤道，学会了跳大神。李马氏的母亲会讲故事，是为了给孩子们治病，又许愿当了萨满。他们的审美情感与宗教情感往往混同在一起，头脑里还有着某些原始思维成分，往往以虔诚信仰的心理来传诵那些神奇幻想故事，使这类体裁得到普遍流行。

以上几个方面，都表明旧时代的故事传承具有浓厚的自发性。

有些故事讲述家，虽然他们的生活跨越了两个时代，但他们在新中国成立以后，并没有怎么讲故事。只是在民间文学工作者发现他们上门采访时，才把蕴藏在记忆深处的故事倾吐出来，秦地女和金荣这两人就是这样。金荣今年68岁，生长在一个故事之家，小时从外祖父和阿妈那里听了许多故事。可是近60年来，由于没有适宜的环境，她总是默默无言地干活，不曾开口给人讲故事，直到1983年冬，民间文学工作者下乡采风，她毛遂自荐，才讲出生动优美的民间故事100多篇。[2] 这些故事像窖藏的老酒那样完全保持了它古朴的风貌。但这种情况并不多见，大多数跨进新时代后，仍然在继续从事民间故事讲述活动，有的在这一时期的讲述活动中成长为受人欢迎的故事家。他们中间有金德顺、佟凤乙、纪文道、张文英、刘文发、张建新、王国勋等，以中年故事家

---

① 《弗洛伊德论创造力与无意识》，中国展望出版社1986年版，第44页。

② 琴音：《她奉献的是珍宝》，载辽宁《民间文学论集》之三。

为主体，也有少数老年人和青年人。由于时代的进步，社会条件和故事家本身的种种改变，故事传承活动的自发性虽然没有完全消失，但自觉性已经明显增强，表现出一些新的特点。

这些故事讲述家，在旧时代处于社会底层，新中国成立后，他们在政治、经济上获得解放，许多人成为民众中的先进分子与活动分子，萌发了作为社会主人公的自觉性，怀着一定的社会责任感来讲故事，便由自娱自慰开始向宣传群众、教育群众转化。金德顺就是在解放后走出家庭，走东家串西家，到处讲故事而知名于地方的。她讲故事很注意教育性，她能鉴别出哪些故事是替穷人说话的，哪些是替富人说话的。“有的故事如《七十岁老翁要娶娇》她认为这是糟践穷人贱民的，通常她不讲这种故事。这些都充分表现了金德顺朴素的阶级意识和鲜明的爱憎观念。”①

58 岁的纪文道，不但见多识广，而且接受新事物很快“在他的讲述中，有一种潜在的社会责任感，他常常能随着时代的变化和听众的需求不断对故事进行修改”②。他所讲的故事，生活气息浓厚，清新活泼，幽默风趣，极少有宣扬封建迷信及旧的伦理道德观念的。他曾将一个挖苦庄稼人的《吝啬鬼的遗嘱》，改成了讽刺财迷地主吝啬成性的故事，就是一个实例。

43 岁的张文英，因当过生产队队长和会计，以讲故事来作宣传教育的自觉性更为明显。如赶马的和喂马的闹别扭，他便讲《和合二仙》；一户人家里哥嫂同小叔子打架，他就讲《摇钱树》；有的社员找瞎子算命，他就讲《两个大嘴子》。在工作中每遇到难事，便用故事排解纠纷和解决疑难。③

因注重故事的社会教育效果，流行故事的品种也起了变化。旧时代，富于神奇幻想的童话故事特别流行，现在情况不同了。以张文英所讲故事为例，幻想故事所占比例很少，大部分是生活故事和笑话。“这些故事和笑话，反映了阶级社会中劳动人民的生活愿望；所歌颂和赞扬的是正直、勤劳善良、聪明的人，讽刺鞭挞的是那些剥削者和压迫者。同时也对人民的缺点进行善意、幽默的讽刺，这大概同张文英注重民间

---

① 裴永镇：《金德顺和她所讲的故事》，见《金德顺故事集》，上海文艺出版社出版 1983 年版。

② 志华：《纪文道和他讲述的故事》，《民间文学》1986 年第 10 期。

③ 张其卓：《民间故事讲述家张文英简介》，载辽宁《民间文学论集》之二。

故事的教育作用有关。"①

神奇幻想故事的流行被富于现实性、喜剧性的故事所代替不只是北方如此，南方也有这样的情况。广西三江一个侗族故事之家，就发生过一件意味深长的事。杨雄新本是一位能讲两百多篇故事，在当地很有影响的故事家。可他儿子杨正群却不爱听父亲讲神话传说一类故事，而跑到寨上其他老人跟前听讲取材于现实生活的幽默故事，后来他自己也成了能讲两百多篇故事的讲述人，并当了生产队队长。"杨正群选择幽默故事作为讲述重点，恰恰反映了远古与现代在他心目中截然不等的位置。"② 新时代里的故事讲述人力求贴近现实、加强故事的教育效果，同听众期望从故事中认识现实生活、获得有益启示这两方面的要求是一致的，从而增强了故事传承活动的自觉性。

故事活动中自觉性的增强，还表现在新中国大力推进民间文学事业对讲述活动的影响上。自 1950 年中国民间文艺研究会成立以来，对民间文学的搜集整理出版推广与研究，就纳入了中国社会主义事业的轨道。它不仅吸引了一批文化人来从事这项工作，还给予深刻影响于广大民众的民间文艺活动。满族故事家傅英仁就是一个突出例子。他生长在一个故事之家，"年轻时对民间文学的爱好主要还是出于个人兴趣和自发的民族感情。他自觉不自觉地做了些记录，搜集了一些文化资料。解放后，他接受了革命思想，逐渐懂得了对于继承民族文化遗产，对革命事业都是很有意义的工作，并且懂得了如何从中区别精华和糟粕"③，他在 30 多年身处逆境的日子里置身在普通民众之中，听故事，讲故事，又以民间文化工作者的身份四处采录故事，研究故事。这样的人在中国民间文艺研究会的会员中已有一大批。其中有些人除口头讲述传统故事外，还能改旧编新参与文学创作活动。这样的新型故事家产生在旧中国向新中国转变的特殊历史文化背景上，是中国特有的民间文学现象。在他们身上，民间文学活动的自发性显然已被自觉性所取代。

在中国广大范围内，自发性的民间故事传承活动将长期存在，这是毫无疑义的。但确实已经出现了自发性传承到自觉性传承的转变。现在的民间文艺学，囿于传统观点，对这类具有新时代特点的民间故事传承活动和故事家，重视和研究得十分不够，我们应当改变这种状况。

---

① 张其卓：《民间故事讲述家张文英简介》，载辽宁《民间文学论集》之二。

② 李溪：《侗族一个故事之家传承诸因素的调查》，《民间文学论坛》1986 年第 5 期。

③ 栾文海：《野火春风——记满族故事讲述家傅英仁》，《黑龙江民间文学》第 14 集。

对这32位故事家综合考察的结果，我们获得了这样的印象：中国的民间故事传承男性特点更重，社会性更突出；同书面文化的联系更为紧密；对时代变革的适应性也比较强。世界各国民间口头文学的传承有许多相一致的地方，而各国历史文化发展的独特风采，也会在这个领域自然地表现出来。

本文所作的考察很粗略，只是提出这个课题来和全国同仁共同进行研讨。期待着对此作更广泛的考察和更深入的理论概括。

族群性别文化与讲述活动

——以花莲客家族群的12位讲述人为例

台湾东华大学　刘惠萍

一　前　言

一个生存繁衍在特定地域范围内所构成的族群，或多或少都会有属于自己族群的传统文化，那是族群智慧的产物。在没有文字或不是大家都能运用文字的时代，这些传统文化大多是靠口口相传被传承下来。这些在民间借由口头所传承的各种传统中，也包含了许多如神话、传说、故事、俗谚、俚语、笑话、歌谣、童谣、谜语等民间文学的作品。而各族群所拥有的传统文化，特别与这个民族的历史背景、自然地理环境、生活习俗等因素影响、制约所培育出来的民族性有关。

根据最近的调查，若依单一自我认定的方式，花莲县内有25%的客家人，若依多重自我认定的方式，则花莲县内有31.9%的客家人。①故即使就整个台湾地区而言，花莲也堪称为一“客家大县”。尤以花莲地区的客家族群多属“二次移民”②，且多来自台湾西部的桃竹苗等地区，对于许多自父辈、祖辈或年少时来自西部的花莲客家族群来说，自

① 杨文山等人：《97年度全国客家人口基础资料调查研究》，台北客家委员会2008年版，第11页。

② 此一说法见于刘还月《台湾客家族群史〈移垦篇（下）〉》，台北常民文化出版社2001年版。此是为了要区别自中国迁移至台湾的“第一次移民”，以及再由台湾西部迁移至东部的客家人。

然会有不少源自西部“原乡”、流传于老一辈人的口头叙事。但另一方面，由于花莲为一多族群会聚的地区，除了客家外，尚有闽南、外省移民等汉人族群，更有许多原住民族群。在多元族群的相互交流与激荡下，自然也会受到这片新土地的孕育与新接触人群的感染，而产生一些新的理解与想象，凝思成新的土地经验，并呈现于其口传之中。因而个人于2007年4月至12月期间，承行政院客家委员会奖助，以“花莲客家民间文学采集与整理”为主题，针对花莲县境内含括花莲市、吉安乡、寿丰乡、凤林镇、光复乡、瑞穗乡、玉里镇、富里乡等8个客家族群较集中的乡镇①，进行较全面性的客家民间文学采集工作。②

调查期间，除访得数量众多且情节丰富的民间文学作品外，更发现每位讲述人所讲唱的内容，除了会因个人生活、成长、工作背景等因素而有不同样貌的呈现外，每位讲述人在学习与传播民间文学的过程中，亦会受到其所处的地域、族群文化所形塑，而呈现出不同的意义与诠释，甚而影响其讲述意愿与态度。为探求其间之关联性，故又于2008年1月至12月期间，根据2007年执行“花莲客家民间文学采集与整理”计划时所累积之讲述者资料，筛选出能讲述20则以上民间文学内容的12位“积极传承人”③作为样本（情况见表1），针对讲述人之基本资料、个人特质、生活背景、学习民间文学过程与讲唱情境、对讲唱

---

① 本调查基本上以客家族群占10%以上的乡镇为主要调查对象，按康培德编纂，谢深山监修《续修花莲县志2·族群篇·民国七十一年至民国九十年》所示，县境内客家族群占10%以上的乡镇有：花莲市13.8%、吉安乡36.2%、寿丰乡27.6%、凤林镇59.8%、光复乡17.9%、瑞穗乡33%、玉里镇32.4%、富里乡42.7%。至如新城乡、秀林乡、万荣乡、丰演乡、卓溪乡等，虽亦有客家族群散居，然因所占比例低于10%，则以随机采录方式，不列入主要调查区域。参康培德编纂，谢深山监修《续修花莲县志2·族群篇·民国七十一年至民国九十年》，花莲县政府2005年版，第3页。

② 此一调查工作主要搜集包括客家传说、故事、俚语、谚语、谜语、笑话、歌谣、童谣……民间文学作品。其中歌谣部分因涉及曲调、乐谱问题，采集整理较为困难，故又以传说、故事及俚俗谚语、师傅话（歇后语）、令子（谜语）、客家念谣为主要采录重点。共计采访119人，其中可讲述者70人，采得民间文学作品约332则。并已将部分相关成果整理成篇。参见刘惠萍、范姜灯钦《花莲客家民间文学集》，花莲县文化局2009年版。

③ 所谓“积极的传承人”（Active Bearer of Traditional）又可称为“重要的传承人”、“主要的传承人”（胡万川，2004）。按国外的标准，一个“积极传承人”须是“能讲50则以上故事的讲述人”，然由于台湾地区的状况特殊，故相关研究者认为“能讲述大约20则以上的故事者都属凤毛麟角，可列入积极传承人之列”（林培雅2007：34）。而“积极传承人”通常可分为职业性的、半职业性的和非职业性的三种。由于职业性的与半职业性的讲述者，可能因职业需要而去刻意学习，为保留民间文学素朴之原貌，故本研究将仅针对非职业性的积极传承人进行调查与研究。

的认知、当前讲唱状况、社会变迁及性别对讲唱的影响，以及讲唱内容的传承脉络等资料分析与研究，以考察其个人生命经历、情境与所讲述内容之关联性。

笔者根据调查所得，发现在花莲地区的客家族群中，无论是一般的讲述人，或是能讲20则以上的积极传承人，甚至这些积极传承人所讲述民间口传的学习对象，在性别的比例上，似乎都出现了极不均衡的男多于女现象。

首先，以讲述人的性别而言，通过个人于2007年至2008年的调查，共计采访119人中，计有70位讲述人可讲述民间文学的相关内容[①]，其中男性有49人，女性有21人。讲述者居住乡镇、性别、年龄等相关统计如表1所示。

表1　　讲述者居住乡镇、性别、年龄统计表

乡镇	花莲市		吉安乡		寿丰乡		凤林镇		光复乡		瑞穗乡		玉里镇		富里乡		总计		
性别 / 年龄	男	女	男	女	男	女	男	女	男	女	男	女	男	女	男	女	男	女	合计
51—60岁	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	2	0	1	0	5	0	5
61—70岁	2	0	3	0	0	0	1	2	0	0	1	1	1	1	2	1	10	5	15
71—80岁	1	0	4	0	5	3	4	5	3	0	2	2	3	1	2	1	24	12	36
81—90岁	0	0	0	3	0	0	2	0	0	0	1	0	2	1	1	0	6	4	10
91—100岁	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	2	0	0	0	4	0	4
总　计	4		10		9		15		3		8		13		8		49	21	70

此外，在能讲述20则以上的所谓12位“积极传承人”中，男性有9位，女性仅3位，以性别比例而言，男性占67%，女性占33%，男比女约是3:1。从数据上来看，差异颇为明显，男性的比重远高于女性。

古希腊人认为擅长讲述的人是天赋多于训练，他们强调的是天生才气。然而，江帆通过对民间故事讲述人谭振山所讲述的故事类型和传承路线的溯源研究，发现特定的地理、历史以及文化氛围对于故事家的产

① 对于讲述族群历史、家族迁徙史、个人生命经验、真实事件传闻，以及民俗、禁忌等非民间文学的内容，以及由书籍上获得或缺乏“情节单元”的讲述，笔者一律不予采用，故排除相关的讲述内容，共有70人可讲述民间文学的内容。

生和成长，具有外在的决定性动因。[①] 因此，要成就一个好的讲唱人，除了先天的条件外，仍需要与其后天环境及各种现实条件，包含个人成长背景、所居村落传统、社会环境及族群文化等因素相互配合。

至于性别的差异是否会对民间文学的传承与讲述活动造成影响？此外，由家庭结构、经济条件、职业形态、性别态度等结构性因素建构出的族群性别文化，是否会对讲述活动及讲述态度造成影响？则是颇令笔者好奇的。因此，不揣浅陋地拟对此现象做一初步讨论，希望能借此对地域、族群文化及性别意识等因素与民间文学的讲述活动之间的关联性，有更深一层的了解。

二　男人吃饱比较闲，就会坐着讲古？

为何在花莲的客家族群中，男性讲述人比女性讲述人活跃？吉安乡的张霖泉先生曾说过这样的话：

> 头摆（以前）我待的那个庄，是铜镜村的第七邻，整庄有十多家人。……头摆各人有各人的头路，我们男人吃饱比较闲了，就会坐着讲古。[②]

由张霖泉的叙述中可发现，“讲古”似乎只是村中男人们的娱乐，而村中的妇人家是不太讲古的：

> 庄上的妇人家当煞猛（dong ˊ sad ˋ mang ˊ，很勤劳），早上耕茶园、耕田，田是做完了，做园上的事，种蕃薯、番豆等，有茶园的就耕茶园，从春茶开始摘，摘到九月没有茶摘，就铲茶草，这些妇人家早上出门摘茶，就要带着刀出门，山上茶园的杂树枝砍下

① 江帆：《民间文化的忠实传人——民间故事家谭振山简论》，《民间文学论坛》1989 年第 2 期，第 86—93 页；月朗：《民间故事传承路线研究》，《民间文学论坛》1988 年第 3 期，第 46—52 页。

② 访谈对象：张霖泉；访谈人员：刘惠萍、赖光宏、刘素里、蔡可欣；访谈时间：2008 年 8 月 4 日；访谈地点：花莲县吉安乡五谷宫。

来晒，到转夜了就捆一捆带回来，晚上要剁，白天在禾埕上晒干。……妇人家比较没有讲古啦！[①]

然而是否真如张霖泉所言，客家族群的“男人比较闲，就会坐着讲古”？客家的女人因为比较勤劳，所以没闲工夫讲古？

首先，由表1的整理可知，12位讲述人的讲述内容主要多来源于小时候在家乡听父母、祖父母或村中长者于农闲时的讲述，讲唱情境与传统农村生活往往息息相关。然而，若从男性讲述人的故事传承来源及学习对象来看，除彭怡石、徐温火多源自血缘传承及戏剧传承外，其他传承人所讲述的内容，则又多与他们在外出工作时所接触的人群有关。

以吉安乡的张霖泉为例，据我们的考察，其所讲述的口传内容大多与他在西部工作的经历有关。

虽然，据张霖泉的回忆：因乡下地方，大多数居民都务农，晚上闲暇时便会坐下来聊天、讲古，尤其有村中几位长辈特别会说故事，所以很自然地就听这些故事长大。而白天牵着牛吃草，因“庄上很多人，家家屋里都有掌牛（放牛），掌牛伴又有很多人”，大家一起骑着牛到山上吃草，便会一起“讲笑”[②]。同伴间的说说笑笑，也听到了不少的故事。此外，小时候的晒谷场、演戏的场所，也是接收民间文学的重要来源之一。客家“撮把戏”[③] 的表演，令张霖泉至今仍记忆犹新，但当我们追问他过去所讲故事，哪些是由观看撮把戏而来的，他却表示：因戏剧的内容较长、情节较曲折，目前仅能记得部分的片段，一时之间难以想起较完整的故事。所以，他和我们讲的“古”，好像没有来自过去观赏戏剧的内容。而影响他讲述内容较大的，则是他十五六岁到二十岁之间在苗栗的茶厂工作的这段期间。据张霖泉追忆，茶厂有个像厂长的管理者，姓黄，叫石崇伯的长者很会讲故事，在茶工厂工作的这几年，晚

---

① 访谈对象：张霖泉；访谈人员：刘惠萍、赖光宏、刘素里、蔡可欣；访谈时间：2008年8月4日；访谈地点：花莲县吉安乡五谷宫。

② 讲好笑或有趣的事。

③ “撮把戏”，指掺入各种表演的戏。“撮”有“杂耍”的意思；“把”字意为“把式”。也有人把它译作“串把戏”或“草把戏”。除了演唱三脚采茶戏之外，跑江湖、卖膏药的艺人，为了吸引顾客，还在表演当中穿插了各项把戏：如吞箭、吐火（较为罕见）、耍大刀、唱民谣、演奏西洋乐器（以萨克斯风和电子琴最普遍）、变魔术（如“三仙归洞”、“空中取酒”、“假人跳舞”）、打拳等，这类的表演，因为杂耍性质浓厚，客家人通称其为“撮把戏”。参见黄心颖《客家小小笔记书》第7册，《戏曲篇》，台北客家委员会2002年版。

上都会去听石崇伯讲古。而现今他所讲的很多故事都是听他说的：

……以前庄上有一个姓黄，叫石崇伯……每暗晡（晚上），人都会集合听他讲故事，他的故事非常多。

头摆（以前）庄上有一个茶工厂，日本时代叫做茶叶会社，冬下（年尾）头没做茶。他是在那做茶叶会社的管理厂长一样，他住在那边的宿舍。头摆日本时代的房间，大眠床很宽，日本人说榻榻米，眠床木门一个洞一个洞的，树钉的门很漂亮，贴纸的。在大眠床上，很大的床，讲古时坐得下很多人，听他讲古。……他家里人没有住这里，住在更山上，叫做顶寮村，有一个傭娘（女人）跟着，在宿舍煮饭吃。①

如他所讲的《人心不足蛇吞象》、《光忠访暗忠》、《好心有好报，坏心得到祸》、《宝物与金丝猫》等故事，据他所说是听石崇伯讲的，他听这个故事时，是“十七八岁，还没结婚”。

除了张霖泉外，吉安乡的邱琳福先生，他讲述的口传则更可见出这样的现象。

出生于苗栗县南庄乡山上的邱琳福，在移居花莲后，先落脚玉里大庄，9岁时迁往富里，父亲去世后，便与母亲、哥哥去开山。② 到了十六七岁左右，来到吉安乡现居地后面的山上开山，种地瓜、花生。耕了两年后因经济效益不好，改开杂货店，开了两三年，又改开面馆，但因客人赊账不还，经营不下去，又先后改开洗衣店、清茶店等。后来则从事木工板模、装潢、建筑等工作，退休后则以务农为主要的职业，偶尔仍为人建造房舍及客家烟楼等。育有2子3女，其中1位女儿嫁给外国人。

据邱琳福追忆，他所记得的民间文学作品，并不像许多的传承人一样，是源自家族中的亲人或长辈的讲述。他说：过去在南庄时，比较没有听人讲故事。因为“小孩子……就知道玩”。据邱老伯说：“以前我的父亲会讲故事。但他讲的，我没什么记得了。我爸说的不是故事……”而现在所记得的传说故事大部分则是在十五六岁到十八岁的时

① 访谈对象：张霖泉；访谈人员：刘惠萍、赖光宏、刘素里、蔡可欣；访谈时间：2008年8月4日；访谈地点：花莲县吉安乡五谷宫。

② 开垦山林，主要多从事伐木、运木等工作。

候听到的。这段期间则是邱老伯来到花莲到山上开山和在南华附近种田时所听到的。据邱琳福说：当时有很多邻居会一起去开山，因此，15岁到18岁的这段时期，是他较早听到很多人讲故事的阶段。过了15岁到18岁的这段期间，由于生活经济的压力，使得邱琳福学习民间文学的活动暂时中断了一段时间。

至于邱琳福第二个主要学习民间文学并开始讲述的阶段，则是在他从事木工板模工作时。据邱琳福说：

> 到了做板模，做板模为什么会讲啰哩吧唆的话出来？太闲了，只有手拿铁钉。
>
> ……动手，嘴巴没有做什么，站着，太阳又这么大，一直讲、一直听就不知道累，只有口干的时候喝一口茶。……我讲完了换你讲啊！你讲、我讲大家互相的讲，没有感觉就十一二点了，是这样过日子的。[①]

除了记忆力佳，学习能力强也是他能习得较多口传的重要原因。

另一方面，邱老伯的个性随和、交游广阔，可能也是他能吸收许多民间文学作品的主要原因。

虽然，邱琳福的客语是以“海陆腔”[②] 为主，但他说他“四县也会讲，也会讲闽南语，也会讲日本话，也会讲原住民话”，他在承包板模工程时，雇用的工人则以原住民居多，尤其是阿美族的。而在差不多20多岁时，他认识一位阿美族的原住民老人家，也带给他不少原住民的口传，如他先前曾经讲过的一则《鲤鱼潭的传说》，即是这位阿美族的老人所讲的。

此外，他也与外省的朋友相处融洽。邱老伯曾开过清茶店，其原因则是：

> 就一个大陆人，他很好，一个将官，常常来我的店玩，跟我说

---

① 访谈对象：邱琳福；访谈人员：刘惠萍、赖光宏、刘素里、蔡可欣；访谈时间：2008年8月5日；访谈地点：吉安乡南华四街139巷5号邱宅。

② 台湾的客家语主要为“四县”及“海陆”两种腔。四县腔主要来自广东省嘉应州的程乡县及附近的兴宁县、镇平县、平远县四县的移民，拥有六种声调，是台湾客家语次方言人数最众的一支；而海陆腔来自广东省惠州府海丰与陆丰，拥有七种声调，在台湾客语人口中人数第二多。两语可以彼此互通。

怎样做才会好。后来就讲说，不然就去做清茶室，一杯茶泡五毛钱，那时候赚钱，外省人很多。[①]

如过去邱琳福曾讲过二则阿兵哥因语言不通所闹的笑话的故事，便是差不多20岁时外省阿兵哥跟他讲的。

除了走南闯北的丰富阅历，不限定交往对象的族群背景，可能也是邱老伯能学得较多相关故事传说的另一原因。

另如自称爱讲“不褡不膝”[②] 的徐阿统先生，也有比较特殊的人生阅历及生命经验。

本籍桃园县中坜的徐阿统，3岁时因父亲出家，母亲带着四个兄弟姐妹，改嫁花莲县玉里镇三民村刘姓人家。因经济不好，始终未入学接受过正式的教育。22—27岁期间担任日本兵，曾官拜日本青年团团长，受过三个军勋，但活动范围仍在花莲地区。27岁退伍后，从事农业耕作，农暇时则兼在附近乡镇贩卖药品，长达20年。年纪大后，体力较差，两年前中风，严重影响生活、行动，目前由外籍看护负责照护，住在玉里镇上第五儿子经营的汽车修护场旁。平日喜欢到附近的玉里运动公园与同伴们闲聊。擅长故事、揣令仔[③]。

从对徐先生的访谈中，我们大致可以勾勒出：他因父亲出家随母亲改嫁来到花莲后，没到学校读书，自7岁起即开始帮忙继父家放牛，放了8年的牛。22岁当兵前则一直在家帮忙耕种，没事时便到处游玩。据他自己说：因生性顽皮，对于一些“古古怪怪”的话特别有兴趣，加上记忆力好。因此，在我们2007年7月26—28日三天的拜访采录中，徐阿统经常会念起一些他自己称“不褡不膝”的念谣。这可能是他学习讲唱民间文学的第一个阶段。

但大约自当兵回来后，由于他有长达20年在玉里附近乡镇贩卖药

① 台湾的客家语主要为“四县”及“海陆”两种腔。四县腔主要来自广东省嘉应州的程乡县及附近的兴宁县、镇平县、平远县四县的移民，拥有六种声调，是台湾客家语次方言人数最众的一支；而海陆腔来自广东省惠州府海丰与陆丰，拥有七种声调，在台湾客语人口中人数第二多。两语可以彼此互通。

② bud ˋ dab ˋ bud ˋ qid ˋ，不三不四的意思。

③ ton ˋ liang e ˋ，依据谜面来猜测谜底。

品的经历，似也使得他有较多与其他人群接触的机会，而经常可以听人讲讲笑笑。

徐：……我有卖过药。……卖那些止咳的、润喉的那些，小孩子开胃的。

问：阿伯怎么会学到这些？哪时？

徐：要钱、要钱啊，去做阿兵哥回来，那大小一大群，要钱啊，没头路（工作）闲闲时……就药包包着满庄去，去卖药。

问：在三民卖药？

徐：出外啊！

问：台湾整区跑？

徐：台湾没去啦！就这近近的卖，富里啦！凤林方面啦！还有那些……我卖都专门卖机关、分局（警察局）啦、学校啦、医院啦……里面，我全部去卖。

问：卖西药还是汉药？

徐：汉药。那先生都跟我买，我不骗你，人要咳，还有润喉咙的，很好用，老人家会咳，含一含就不会咳，很好，我卖那是香圆粉、香圆角，那大陆的药，不是台湾的。

问：卖多少年？

徐：卖很多年，卖十多年。

问：喔！所以一面做农事，没事了就去卖药？

徐：农事没事了就去游庄。

据他所说，当时玉里镇无人不识他“阿统伯”：

问：整花莲都认识阿统伯？

徐：不是讲整个花莲啦！没做到这么远啦！近近的做一些这样就好，没必要做到这么远。

问：玉里很多人认识阿统伯？

徐：玉里不认识我的人就养不活啦！[①]

---

① 访谈对象：徐阿统；访谈人员：刘惠萍、赖光宏、蔡可欣；访谈时间：2008 年 9 月 2 日；访谈地点：玉里镇民国路二段 132 号徐宅。

卖药期间，除了听人讲故事外，也经常有机会接触到戏剧的演出。因此，相关的内容也在他的脑海里留下了不少的记忆。没有卖药后，与玉里地区的一些老人组成一小型的乐队，专在镇上神明生日或红白喜事时表演。阿统伯经常表演打鼓、唱山歌：

问：所以没有卖药之后就都有去打鼓，一直到两年前生病喔？

徐：是啊！现在就没有了，现在人都散光光，死的死、生病的生病，就没有了。

问：是有拉二胡、打鼓？

徐：是！有拉弦、敲鼓啊！

问：有作戏吗？

徐：那唱歌而已啦！

问：唱山歌喔？

徐：是，唱山歌，什么都可以。

问：打鼓也有？

徐：有啊！

问：有讲古吗？

徐：要讲就讲，不讲也可以啦！那随来随凑啊。

问：是神明生日的时节才唱？还是……

徐：喔！有啊、有啊，通通有啊！死人也有啊；还是做生日、入新屋……什么东西都有啊！做不一样的啊。①

长达10年类似“半职业性”的这类表演经验，似乎对阿统伯后来的讲唱有极大的影响，因此他经常会不由自主地念诵一些类似“七字仔”② 的杂念。

除了外出工作时，可与较多不同的人群接触外，工作的场所，可能也是能否有较多机会与不同人群接触的重因素之一。如寿丰乡的彭子云先生，擅长讲述歌谣、传说、故事、笑话、荤笑话。过去曾在寿丰乡街上经营照相馆，目前则在寿丰乡溪口村经营中药房。受访人深受父亲影响，他所记得的民间文学作品，多源自他的父亲。据我们在

① 访谈对象：徐阿统；访谈人员：刘惠萍、赖光宏、蔡可欣；访谈时间：2008年9月2日；访谈地点：玉里镇运动公园。

② “七字调”简称“七字仔”，因每段四句、每句七字的歌词结构而得名，以“七字调”作为长篇说唱或对话时，常采用俗称“七字仔白”的半念半唱方式来表演。

2007 年 11 月 18 日的采录，在他所讲的 25 则故事或笑话中，即有如《西海没定针的由来》、《三山国王》、《彭祖活到八百二十岁》、《白蛇的传说》[①]、二则《憨女婿的故事》、《机智的老公》、《机智的女婿》、《澎风的人》等，都是传承自他父亲彭锦春的，故许多故事都是在他差不多十几岁时父亲告诉他的。

除了父亲外，根据我的观察，彭子云的民间文学作品来源是多元的，且与他经营照相馆及药房的工作经历有关。例如，当我们问他先前所讲《义民庙的由来》，“是你爸爸讲的吗”时，他回答：“这是在寿丰街上八百春堂[②]那里时有听到。”虽然他后来又补充：“我很早就知道了，我阿公也有讲过义民庙的故事。”

此外，在寿丰街上开设照相馆期间，也会有些人来讲古，或是讲笑。如“鲤鱼潭的由来”这则传说，便是在差不多 30 多岁时，在丰田那边听老一辈的人讲的。因为开店做生意，往来的客人多，有原住民、闽南人或客家人等不同族群，因而可以有接触不同族群口传的机会。例如，在 2007 年 11 月 18 日，彭先生为我们讲了一则“原住民刺青的由来”。当彭先生在讲述这则口传时，我们立刻发现这是台湾原住民族中太鲁阁族的祖源神话。

客家族群的彭先生是如何习得这则太鲁阁族的祖源神话？据他说：也是在寿丰开照相馆时听以前的高山族老人说的：

> ……崇光[③]上去那边有高山蕃，以前帮他们照相那些。……那时就有八九十岁了，比较年轻的不讲（不这样讲）……[④]

较值得注意的是，在 9 位男性讲述人中，彭子云、温玄峻、戴钦顺主要的职业都是开店做生意的，因而得以有较多与不同人群接触的经

---

① 在两次的访谈中，彭子云对这则传说的来源说法不一，在 2007 年 11 月 18 日的访谈中，他说是“十几岁听老人家说的”，而在 2008 年 9 月 4 日的访谈中，他说这是他父亲所说的。

② “八百春堂”为彭子云父亲于寿丰街上所开设的中药房。彭子云父亲彭锦春先生，因相信“彭姓人”的祖先，即是活了八百多岁的彭祖，并以自己姓名的末字为“春”，故将所开设的药房命名为“八百春堂”，同时也希望所有来药房看病取药的乡亲能延年益寿。

③ 指花莲县秀林乡的崇光（Branaw）部落，为太鲁阁族人所聚居，与寿丰乡相邻。

④ 访谈对象：彭子云；访谈人员：刘惠萍、赖光宏、刘素里、蔡可欣；访谈时间：2008 年 9 月 4 日；访谈地点：寿丰乡溪口村 163 号彭家药局。

验，更丰富了他们的讲述来源。

除了有较丰富的人生阅历外，以“讲笑”来建立人际网络的自觉意识，也出现在花莲地区的男性讲述人中。其中，如吉安乡的邱琳福及凤林镇的余相来即属之。

如前所述，虽然邱琳福的讲述活动自做板模工作时即已开始，但真正地将讲述活动视为一种休闲或表演，则是近10年来的事。据邱琳福追溯，大概是90年代的时候，村子的人就发现他很会讲故事：

> 因为那时候是我比较闲的时候……最近几年比较闲，才有讲一些笑话……实在我的名字大家都不知道，就是到七十几年人家才知道，喔！邱琳福就是你。因为我没有什么贡献啦！

当渐渐被乡里中人发现会讲故事后，经常会有人要求他讲些古来给大家听：

> 像我去万善庙那边的时候，有八九十岁的，我有去就会找我，叫：老邱来来来！那我就带茶具过去聊聊天，年轻人就在那边打自摸（打麻将），有空的时候我也掺一脚，也玩，有时候聊起来，中午就在那边面馆吃面，那边山歌也是唱起来。
>
> 像去万善庙那边玩……客家会馆、五谷庙那边，五谷庙那边的人认识我比较多，就会叫我：“来来来！讲些故事来听。”我就会问：“要讲粗的还是幼（细）的？”大家喜欢我们就可以聊聊，因为有的人不喜欢，你讲出来没有人听……①

随着社会的变迁，以及年纪渐大了，邱先生较有闲暇时，则会到一些老人聚会的场所讲述。至于讲唱的动机与目的，则为打发时间、增加朋友聚会的话题。而平常时候，也经常会在一些朋友间的闲聊或游览活动时表演。而听众的形态则以老人家为主，如老人会等场所的老人或朋友。

根据相关的研究指出，民间文学的积极传承人，除了在成长的过程中有适宜的讲述与学习环境及过人的记忆力外，个人对民间文学的喜好

① 访谈对象：邱琳福；访谈人员：刘惠萍、赖光宏、刘素里、蔡可欣；访谈时间：2008年8月5日；访谈地点：吉安乡南华四街139巷5号邱宅。

及有较强的学习动机，可能也是成就日后成为一个好的讲述人的重要契机。而从我们的访谈中，可以发现，邱琳福不但有强烈的学习动机，且被发现后得到他人的肯定，也对个人的讲述活动有一定的影响。以下为我们的访谈内容：

问：会特地去把他记起来？
邱：会！会！
问：如果知道有谁很会讲故事，会不会特地去问他？
邱：会，会去找他。
问：那是因为你自己有兴趣？
邱：对，有兴趣。
问：你听了以后会不会再跟别人讲？
邱：有时候也会啊，也是会啊。①

对讲述故事非常有兴趣，如果知道老人会谁非常会讲述故事或笑话，会去找对方学习或请教。对自己的讲述能力颇为有信心。一旦他发现自己讲得不好，则也会不好意思。即使被发现很会讲唱之后，还是会继续主动学习。

另一以讲唱作为活络人际关系的例子则为目前在凤林镇经营民宿的余相来先生。个性开朗自信、幽默风趣，认为人每天要“三大笑”，喜讲笑话，尤其是荤笑话的余相来，受过六年的小学日本教育，44岁以前务农，农闲时就去做工（如盖烟楼、搬运花生、包黍、谷子、运砂石等），与其他的讲述人一样，由于丰富的工作经历，使他得以有机会习得较多的故事与笑话：

以前年轻的时候，做工，在工地的地方，有五花八门的人，在那个地方比较听得到这个故事，那个时候讲的故事，现在来讲也不怎么很有水平，黄色的话一大堆。……那时在山上，锯木材，住工寮，很多各种人吃饱饭闲闲、下雨天，就在工寮里面讲、讲笑话，不然不能过日子，那里面比较有。②

① 访谈对象：邱琳福；访谈人员：刘惠萍、赖光宏、刘素里、蔡可欣；访谈时间：2008年8月5日；访谈地点：吉安乡南华四街139巷5号邱宅。

② 访谈对象：余相来；访谈人员：刘惠萍、赖光宏、刘素里、蔡可欣；访谈时间：2008年9月1日；访谈地点：花莲县凤林镇大荣三路23号余宅。

当然，一起工作、讲笑话的工人，除了客家人外，还有闽南及原住民阿美族。因此，余先生并不认为自己讲的是“客家的古”。

由于余先生受过日本教育，光复后曾经跟老师学过汉文，语言学习能力敏锐，又大约28岁在部队当兵时，曾受过演讲的训练，之后因屡屡得奖，建立了在公众面前演说的自信。因此，他在44岁从事保险业之前，即已开始在村庄邻里间说笑话娱乐大众。关于学习这些荤笑话的场合及动机则是：

> 那时，主要是，人有分一本那个《笑林广记》给我，看那本里面很多数据，现在那本书也没有了，那几十年了。……是人家送的。那个现在讲起来，三十多岁时人家送我的，现在将近四五十年了。在那本书里面找很多数据，朋友方面讲的话喔！……①

在这个阶段，他喜欢阅读《笑林广记》，从中得到许多笑话的材料。除了《笑林广记》之外，他也会主动去找一些笑话书来看，并刻意记下来：

> 问：你会特别去记起来？听到很好笑的故事会不会特别记起来？
>
> 余：会啊！那时没有做记录啦！就是人家讲了，会想说他的优点，他讲哪一点、重点人家会发笑，那个会记得这样的话。
>
> 问：所以你会刻意去把它记起来？
>
> 余：是，是。
>
> 问：那你会刻意去学吗？除了看《笑林广记》以外？
>
> 余：也有，除了《笑林广记》……
>
> 问：会去找笑话书？
>
> 余：会！笑话书，整本都是笑话，社会上一般讲的我们也记一部分。

余先生喜欢在各类场合讲笑话，以活络气氛。了解自己讲述的故事

---

① 访谈对象：余相来；访谈人员：刘惠萍、赖光宏、刘素里、蔡可欣；访谈时间：2008年9月1日；访谈地点：花莲县凤林镇大荣三路23号余宅。

颇受欢迎之后，从事保险业时更喜以说笑话的方式展开人际交往以活络气氛：

问：做保险的时节，也有人讲笑吗？

余：有啊！……才讲一些笑话，带动全家人的气氛，好的时节才切入讲保险。

问：那时阿伯会讲怎样子的笑话？

余：那时喔！看场面啦！家里小孩子不在的时节，比较可以讲笑，小孩有在的时节，我们讲笑比较不方便，看时机讲啦！我上次跟你讲笑的，是讲什么？你要让我知，不然再讲就没有意思。

……

问：阿伯做保险的时节会讲这个笑话吗？

余：会啊！讲一些笑，大家心情……一笑气氛比较好，才讲到保险。①

可知，到国泰人寿保险工作，常以荤笑话活络气氛、拉近彼此关系或交际应酬，更使得他一路从业务员、业务顾问、股长、处长、襄理，最后升到副理，家境也逐渐改善。同时，在讲笑话时，他会注意是否曾讲过相同的故事，以免让人觉得无趣。因此，尚可称得上是一位有自觉的懂得掌握讲述气氛的讲述人。

讲笑话对余先生来说，在年轻工作时，是工余之际释放工作压力的一种方式；而从事保险业后，则成了拉近与客户关系的一种手段；到了年老退休后，则更成了与朋友、邻居聊天时，打发时间并制造欢乐气氛的一种休闲。他似乎一直都乐在其中。

在一般人的刻板印象中，传统客家男性常被视为大男人主义者，具有权威、拘谨、保守、勤劳与孝顺的气质形象。② 因此，可能会容易令人产生“男人比较闲，就会坐着讲古”的错觉。然而，若从社会经济的角度来观察，则可发现：生活在贫困的传统农村社会中，男性也背负着经济压力的重担，加以在传统的客家社会里，男性往往又比女性有机会受教育、出外工作，因而使得他们可以有更多接触不同口传，及表现

① 访谈对象：余相来；访谈人员：刘惠萍、赖光宏、刘素里、蔡可欣；访谈时间：2008年9月1日；访谈地点：花莲县凤林镇大荣三路23号余宅。

② 杨文毅：《寻找台湾客家的男性气质——以桃园县为例》，元智大学信息社会学研究所论文，2006年。

个人讲述才能的机会。

三　妇人家很勤劳，比较没有讲古啦！

如前所述，在客家族群中，男人因须出外谋生，可以游走四方，因而有较多与不同的人群接触的机会，更因此得以习得更多可讲述的内容。那女人呢？是否真如张霖泉所言，客家妇女很勤劳，所以比较没闲工夫讲古？

首先，从客家族群的发展史来看，由于早期客家族群的聚居地多土瘠民贫、山多田少，客家男子因此必须出外谋生，家事则委之妇女。诚如《嘉应州志·礼俗卷》所形容的："州俗土瘠民贫，山多田少，男子谋生，各抱四方之志，而家事多任之妇人。故乡村妇女，耕田、采樵、织麻、缝纫、中馈之事，无不为之。洁之于吉，盖女工男工皆兼之矣……古乐府所谓'健妇持门户，亦胜一丈夫'，不啻为吾州之言也。"传统客家妇女在家中不仅有传宗接代、照料家庭的任务，还得身兼劳动力的一员，耕田、砍柴、捡柴……样样都得来。文学作品或传播媒体对于客家女性形象的描写均脱离不了勤俭质朴、坚忍刻苦等既定印象。

早在1867年，英国学者爱德尔在其所著的《客家人种志略》中便曾这样说过："客家妇女是中国最优美的劳动妇女的典型。"而晚清文人黄遵宪对客家妇女的这种特点也曾有过这样的形容："客民……其性温文，其俗简朴，而妇女之贤劳，竟为天下各种类之所未有。"同样地，曾在客家地区居住多年的美籍传教士罗伯史密斯于1905年在《美国人杂志》上发表的《中国的客家》一文中更提到：

> 在客家社会中，几乎可以说，一切稍为粗重的工作，都是属于妇女们的责任，如果你是初到客家地方居住的，一定会感到极大的惊讶，因为你将看到市镇下做买卖的，车站码头做苦力的，在农村耕种田地的，上深山去砍柴采樵的，至建筑屋宇的粗工，灰窑瓦窑里的制烧工人，几乎全是女人。①

妇女的劳动经验与美德是客家文化的特色之一。在传统客家族群

① 房学嘉：《客家妇女的典型》，《客家》24：47，第30—31页。

中，客家男子极少承担家务，女性除了要内主家事，常常也必须外承劳务。在游美惠的田野调查中更说明客家妇女深受客家文化的影响，她们的传统美德及大量劳动，是家规也是客家社会的制度，致使她们得辛勤耕作和勤俭持家，否则会丢尽家族的颜面。[①] 故而有所谓客家妇女必须具备“家头家尾”、“田头地尾”、“灶头锅尾”、“针头线尾”这“四头四尾”的本事与美德。[②] 除了烹饪洗涤、纺织裁缝等家务事概由女性包办外，客家妇女更是劳动的能手、族群主要的劳动力。

关于客家妇女社会地位的高或低，目前学界仍有不少争议[③]，然而，“劳动”的形象，一直是过去相关研究者不约而同地经常提到的客家妇

---

① 游美惠：《客家农村女生的劳动经验与美德》，台湾花莲师范学院多元文化研究所硕士论文，2002 年，第 40—89 页。

② 所谓“四头四尾”乃指：“家头家尾”就是要叫她们养成黎明即起，勤劳俭约，举凡内外整洁，洒扫洗涤，上待翁姑、下育子女等项事务，都料理得井井有条的意思。“田头地尾”就是播种插秧，驶牛犁田，除草施肥，收获五谷，勿使农田荒芜的意思。“灶头锅尾”就是指烧饭煮菜，调制羹汤，审别五味，样样都能得心应手，学就一手治膳技能，兼须割草打柴以供燃料的意思。“针头线尾”就是对缝纫、刺绣、裁补、纺织等女红，件件都能动手自为的意思。参见房学嘉、萧文评、周建新、宋德川等《客家文化导论》，梅州市嘉应大学客家研究所 2001 年版，第 170—171 页。

③ 如有学者认为客家妇女的社会地位比其他族群的女性高，因为她们在文化、经济、家庭方面都较不受局限，有自己的发展空间和决定权。如谢剑提到“平权性”的问题，以客家原乡——梅县为例，族中的女主人有权对族中事务做出重大决定（参见谢剑《从人类学视野试析客家族群的特征》，《全球客家地域学术研讨会论文集》，台湾师范大学地理系出版社 2003 年版，第 1—20 页）。另有一些学者则认为客家妇女背负着吃苦耐劳的传统美德，使她们受到的压迫甚于其他族群的女性。如谢艾洁《对客家妇女不缠足的看法》，见《客家文化学术研讨会论文集》，台北客家委员会 2002 年版，第 577 页和张维安《客家妇女地位：以闽南族群为对照分析》，见《客家文化研讨会论集》，台北文化建设委员会 1994 年版，第 245 页，均以为客家妇女的天足被认为是自由不受拘束的表现，方便家中田务和粗重的工作。但就当时中国传统社会的审美观看来，是极为不美的，客家妇女碍于家庭环境的需要，不得不抛弃爱美的权利。参见叶立诚《素朴中见勤俭——台湾客家女性的大襟衫与大裆裤》，《传统艺术》2002 年第 21 期。其中提到客家妇女的服饰“大襟衫，大裆裤”可作为客家妇女的象征，她们为了打理家庭的内外杂务，牺牲了华丽的服饰，改以朴素简单的布料为日常穿着，完全以家庭为重，自己则成了家庭、社会的从属角色，反而无法使自己的社会地位提升（陆绯云《性别与族群：客家妇女地位的反思与探讨》，见《客家认为客家妇女过于重视家庭意识文化学术研讨会论文集》，台北客家委员会 2002 年版，第 539 页）。而谢剑提出了另一个看法，在大陆客家梅县地区的客家女性拥有“平权性”，指出客家妇女在传统的客家社会里有着实际且重要的地位，族中各户女主人轮流做“社头”，有权对族中的大小事务做出决定，此传统仪式说明客家女性在宗族里和客家社会有着一定的作用与地位。

女一大特色。如张维安在其《客家妇女地位：以闽南族群为对照的分析》一文中，即显示客家妇女几乎和“劳动”画上等号[①]。因而传统的客家妇女，似又比其他族群的女性更为辛劳。

（一）凤林镇罗梅兰女士

在花莲地区，虽并无如西部桃竹苗等客庄，有较大的茶乡须妇女采茶，然仍需兼顾农事与家务。如据我们对家居凤林，擅长传说、故事、童谣的罗梅兰女士的追踪发现，其讲唱内容的来源主要来自童年时期与放牛或做工时邻人或工作伙伴的讲唱，此外，她孩童及少女时期所看的客家大戏与撮把戏，更是她获取许多历史及生活“知识”的另一重要来源，与她后来的讲唱内容有密切关系。

但那些无论是罗女士童年或年少时乐于与同伴分享长辈讲的“古”，或是看戏所记得的内容，后来却因结婚嫁人，而使得讲唱的活动中断。

> 问：伯母听到的故事都是做小孩时听的？
>
> 罗：是，到后来这么多岁了，有出去做事都是欧巴桑了，比较没有讲古了，各人做一做，没闲就各人回去了，回去小孩子这么多，还要煮给小孩吃、要洗衣服，头摆也没洗衣机，要洗衣服、要做什么，做一做闲了，第二天早上早早又起来，每天出门就没有讲古了。[②]

一方面是因为生活的忙碌；一方面则是无法寻得共鸣，因此而中断了罗女士的讲述活动。

少女时爱看戏的罗梅兰女士，过去每当看完一出戏后，多会跟同伴讲述所看戏剧的内容。成家后却并不对自己的孩子、孙子讲述，据她所说原因则是：

> 罗：……小孩子读书，我有五个小孩，小孩读书了，我才去镇公所做，赚一点钱，小孩读书时不够啊，读书要钱，又拿锄头去做

---

① 张维安：《客家妇女地位：以闽南族群为对照分析》，见《客家文化研讨会论集》，台北文化建设委员会 1994 年版，第 243—270 页。

② 访谈对象：罗梅兰；访谈人员：刘惠萍、赖光宏、刘素里、蔡可欣；访谈时间：2008 年 9 月 1 日；访谈地点：花莲县凤林镇新生街 29 号林宅。

工，每天去做工，补贴家里。五个小孩要读书，没法度，学费不够，要贷学粮，切水泥、砍草、山上的事，都有去做。

（二）凤林镇邱玉兰女士

在我们访查的3位女性讲述人中，除了罗梅兰外，另一擅长讲谜语、笑话的邱玉兰女士，也同样是因结婚而中断了讲述活动近50年。

2007年7月，为执行由台湾客家委员会所奖助的“花莲客家民间文学调查与研究”，我与两名花莲教育大学民间文学研究所的硕士生，以及1位台湾语文学系大二的同学来到了花莲拥有最多客家族群的凤林镇进行调查。酷热的32度高温，常令人有几近中暑的感觉。在牛黎小区文史工作室的推荐下，我们来到了凤林镇老人们日常聚会的“老顽童飞家”。原想在这里寻找会“讲古”的老辈，却意外地遇见且“发现”了邱玉兰女士这位“揣令子”的能手。

初见邱玉兰时，她正和“老顽童飞家”的同伴们下着跳棋。原先我们想请她为我们“讲四句”或“讲古”，她却说要给我们“揣令子”。于是，她一边下棋，一边要我们猜猜以下几个令子：

猜谜一：又圆又扁又四方，郎子带我出外庄。

人人问我哪里待？待在金城是我庄。

猜谜二：浊水种鲜水养，果子好吃树难当。

猜谜三：咸生水里站，死了给人作奴婢。食尽几多长江水？听尽几多好言语。

猜谜四：粒落珠哩粒落落，粒粒落落同张床。

猜谜五：一群白鹤飞过河，有的沉，有的浮。

猜谜七：红秤砣白秤砣，跌在水中pang ˋ pang ˋ bongˇ。

猜谜八：鼓鼓鼓，眠床头，一条大老鼠。

猜谜九：一孩儿，身体里，内着红袄，外披麻衣，谁猜出，谁得吃。

一连串的谜题，猜得我们几个号称“有学问的”知识分子搔头抓耳，百思不得其解。

当我们好奇于不识字的她，为何能得出如此文雅的谜语时，邱女士说：这些谜语都是她十多岁时听到的。幼年时在故乡苗栗三湾刺园村，因为全村的人几乎都从事做竹笠的副业，小孩子回家因为要帮忙捡叶

子、滚叶子，为消除无聊，就聊天，于是同伴间开始做谜语来猜。这样的讲唱活动持续到了邱女士20岁左右与父母、家人迁至花莲后才中止。

可能是因为没有同好的关系，虽然邱女士移居丰田后仍继续做竹笠的工作到22岁嫁人，但却不再与一同做笠子的同伴做谜语了。之后，更因为嫁为人妇，除了要照顾9个孩子，更要协助丈夫农事，更无心情做谜语，而从此中断她做“令子”的讲述活动。

> 邱：我女儿就说：“按奇怪喔！头摆也没听过你讲，现在怎么会讲，头摆怎么没教我们讲?”我讲：“头摆喔！嫁这里，这么多小孩，又这么多事，怎么会有心情讲这些。”没办法讲啊！哪有这么闲，小孩子回来，要搬黄豆、折包黍，要到周末小孩回来，黄豆捆小把让他们抬回来，都要帮忙。……①

虽然近年来邱女士偶尔会受邀作公开演讲或至校园中协助乡土教学课程。然据邱女士说，她过去很少对自己的孩子说故事或谜语。主要是因为孩子多、家事多，实在没有时间讲谜语。

而中断了近50年的“揣令子”讲唱活动，却意外地在2006年的一次旅游表演活动中重新被唤醒。据邱女士表示：2006年间，因与凤林地区的许多老朋友一同到日本旅行，而由于来自凤林镇文风鼎盛，素以出产“校长”而闻名全台，同行的皆为校长、老师，在游览车上，大家拿了麦克风，讲的都是凤林的沿革历史等内容，而邱女士却凭着童年做竹笠时所学得的“令子”，当场把许多“有学问”的老师、校长们给考倒了，因此给了她极大的信心。自此，邱女士开始较频繁地在一些场合中做谜语给大家猜。至于被发现会讲唱后，对个人讲述活动的影响，则是有些人来邀请她公开讲述，甚至还被请去小学帮小朋友上乡土语言课程，讲述谜语。

（三）玉里镇黄金兰女士

也同样是在公开场合受到肯定而重新开始讲述活动的还有玉里镇的黄金兰女士。

民国三十二年（1943）出生的黄金兰，是12位受访人中最年轻的

---

① 访谈对象：邱玉兰；访谈人员：刘惠萍、赖光宏、刘素里、蔡可欣；访谈时间：2008年8月13日；访谈地点：凤林镇北林里民利路22号邱家。

一位，擅长故事、童谣，偶尔会在邻里娶新娘时帮忙“讲四句”。自小生长在农村，因家境清苦，家中食指浩繁，有8个兄弟姊妹，加上父母有重男轻女的观念，因而无法上学，从小在家里帮忙农事。据黄女士回忆：三四岁时便跟着祖母放牛，放牛时祖母会教她唱山歌、讲故事，因而祖母也成了影响她一生最深远的人。虽然祖母在其17岁时就过世了，距今已近50年，然童年时祖母对她所说的话语，至今仍能清晰记忆：

> ……阿婆很会讲，她常常讲：“阿婆教你山歌，你要记得喔！下次阿婆要去世，就想到这山歌是阿婆教的。”又讲：“你要乖乖喔！不要作坏喔！”头摆她很怕小孩会作坏，我这么多姊妹，都没有传下来，就我而已。①

在黄女士的家族中，除了祖母外，父亲很会演三脚采茶戏、唱山歌，也都深刻影响了黄女士。据黄金兰说父亲曾读过日本书也读过汉文书，会看书讲小说，所以会编戏。父亲很会演戏，是村庄中的素人艺术表演家。从小耳濡目染，再加上亲人、邻居也有不少会说故事、唱歌的人，以及村庄节庆时的演戏，都对讲述人有很大的影响。

直到21岁，嫁给先生傅国堂，育有5个子女。与先生一起从事搬砖头、做泥水的工作。由于黄金兰的记忆力奇佳，因此，童年时听祖母及父亲讲唱的内容一直深深地记在她的脑海中。但由于并无适当的讲述环境，因此，她在约55岁以前并不太有机会讲唱。甚至也不太与自己的孩子孙子讲，连她的先生都说以前不曾听她说过这些：

> ……头摆记得，那时小孩很多，五个小孩，环境没这么好，很苦，比较没有去练，吃饱一直做事，又有小孩要照顾，比较没有心情去唱。在最近这七八年到现在，比较有出门去参加演讲比赛，人家讨新娘叫我去唱歌，比较有。

黄女士重新开始她的讲述活动，则是在她约55岁和朋友一起工作时，因很会开玩笑、讲故事，所以朋友鼓励她参加讲故事比赛。

---

① 访谈对象：黄金兰；访谈人员：刘惠萍、赖光宏、蔡可欣；访谈时间：2008年9月2日；访谈地点：玉里镇大禹里纯柑43号傅宅。

问：伯母怎么会想到去参加演讲、讲故事比赛？谁推荐的？

黄：……有的人跟我一起做事，我比较会开玩笑，讲笑话。……差不多这十多年，小孩子大了，比较有出门去讲。头摆我是比较没有，嫁来这，小孩这么多要吃饭，就一直做事。

问：曾经跟阿伯讲吗？

黄夫：她是不曾跟我讲。

问：是出去做事才开始讲？

黄：是啊！①

2000年，第一次参加镇公所举办的客语说故事比赛，就获得第二名，参加花莲县的比赛，也获得第二名。虽然第一次上台紧张到发抖，但随着比赛经验增加，获奖次数愈多，讲述人对于公开的比赛，已较有信心。因参加比赛成绩优异，其讲唱能力更受人肯定。目前镇公所人员甚至会主动寄函邀请。因而并没有任何紧张。

在我们从2007年到2008年间三次的拜访中，我们发现黄女士所讲的大部分故事，内容都非常完整，且讲唱过程也异常流畅，少有中断或忘词。因此，除了她过去有相关的讲唱环境外，记忆力好可能也是黄女士能如此完整地记下当时所听故事内容的主要原因。在整个访谈过程中，黄女士的丈夫傅国堂先生，不断地对着我们称赞黄女士：

所以说她的头脑很好，就因为她父母没有给她读书，她弟弟跟她妹妹都有读……

由于黄女士没受过正式教育，所有的讲唱内容，都是靠其记忆记下来的。黄女士也对自己的好记忆力颇自豪，她甚至还当着我们的面，将幼年时偷偷跟着哥哥到学堂，躲在窗下所听得的哥哥书本的课文一字不漏地背诵出来。由此可见，她确实有着一个令人羡慕的好记忆力。

综合以上三位客家族群女性讲述人的生命历程可以发现，她们并非没有学习民间文学作品的机会，且传习民间文学的时间都是在童年或年少时期。但这些童年或年少时期所传习的民间口传，却由于族群的经济

---

① 访谈对象：黄金兰；访谈人员：刘惠萍、赖光宏、蔡可欣；访谈时间：2008年9月2日；访谈地点：玉里镇大禹里纯柑43号傅宅。

形式对家务劳动及分工的影响，使得这些喜好民间讲唱的客家族群女性，在结婚后不但须内主家务还要外承劳务，因而使得她们既没有机会像男人一般出外闯荡，与各种不同的人群接触；更无暇亦无心力于劳动了一天后，从事过去喜好的讲唱活动。

据（Linda Degh）的调查发现，在匈牙利地区讲故事的男女皆有，而男人常讲得更多更好，因为他们可以离家，有较多外地经历；而女人则多居家生活，缺少外地经历，所以女人讲的故事通常较短，较不戏剧性。他又表示在爱尔兰讲故事大多是男人的专利，而男人通常喜欢在许多人聚集的地方讲，女人则在家讲给儿、孙或家人听。①

而对台湾福佬族群民间文学积极传承人有深入探究的学者林培雅也曾指出：

> 而在传统社会中，男性在发言上是比较有主导权的，因此在晒谷场或是庙埕讲述故事者多为男性，由此可见男性在发言权上的取得比较容易。虽然女性也可以透过床边故事之类的方式传播故事，但是这样的途径听众的扩散是小于男性在公共场合的效果，因此男性在故事传播上的重要性可以很明显的看出是大于女性的。②

“男主外，女主内”的观念是许多族群性别分工的写照，然而，由于客家族群特有的家务分工模式，不但使得这些传统的客家妇女无法在如晒谷场或是庙埕等较公众的场合中取得发言权，也没有机会“透过床边故事之类的方式传播故事”。故不仅不同的性别在社会结构中会因各自的生活空间与生存场域，而限制了各自的民间文学讲述活动。同样地，不同的族群性别文化所形塑的性别分工模式，可能也影响着族群成员不同性别的讲述活动。

四　讲古是不正经的？

除了因生活的忙碌，而使得这些花莲客家族群的女性讲述人无暇从

① Linda Degh: *Folktales & Society-Story Telling in A Hungarian Peasant Community*, Trans. by Emily M. Schossberger (Bloomington: Indiana Univ. 1989), pp. 91—93.

② 林培雅：《台湾民间文学积极传承人调查研究》，见台湾清华大学中国文学研究所博士论文，2007 年，第 58 页。

事民间文学的讲唱活动外，在我们的调查过程中，更发现了一件颇值得玩味的现象，即对于这些 70 岁至 80 岁左右的客家老辈来说，“讲古”似乎并不是什么“正经”的事！

首先，从 2007 年为执行计划，寻访擅长讲述民间文学的讲述人过程来看。在 9 位的男性讲述人中，除寿丰乡的温玄竣及光复乡的徐温火是我们在全面性的普查中“意外”发现的外，其他的 7 位男性讲述人则大多由当地的文史工作者或客家社团干部向我们推荐其讲述能力。由此或可推论，他们的擅长讲唱，在乡里或日常活动的团体间可能早已小有名气，因而才受到推荐。

然而吊诡的是，在 3 位女性讲述人中，除凤林镇的罗梅兰女士是经由熟识的凤林中学教师协助寻访外，因擅长“揣令子”而曾受邀作公开演讲或至校园中协助乡土教学课程的凤林镇邱玉兰女士，以及曾参加过讲故事比赛而获奖的玉里镇黄金兰女士，都是我们在普查中“意外”发现的。

对于这样的现象，让我感到十分好奇。然若仔细观察，则会发现这可能或与一般人对“讲古”的认知与客家妇女务实守分的形象相互矛盾有关。

以凤林的罗梅兰为例，一方面确实由于生活的忙碌，因而中断了罗女士的讲述活动。然若仔细观察，则会发现，罗女士对自己的讲述能力并不认同，可能也是一个重要的原因。少女时爱看戏的罗梅兰，过去在看完戏后会迫不及待地与少女时的姐妹们分享所看戏剧的内容，然成家后却并不对自己的孩子、孙子讲述，据她所说原因则是：

> 罗：……小孩子读书，我有五个小孩，小孩读书了，我才去镇公所做，赚一点钱，小孩读书时不够啊，读书要钱，又拿锄头去做工，每天去做工，补贴家里。五个小孩要读书，没法度，学费不够，要贷学粮，切水泥、砍草、山上的事，都有去做。
>
> 问：像这样做事没有听人讲这些故事的事情吗？
>
> 罗：那讲讲笑笑的，那讲不是正经的故事，出去做事讲笑而已，比较没有讲古了。
>
> ……
>
> 问：像孙子有没有说：“阿婆，我要听故事，讲给我听……”
>
> 罗：我的小孩很少叫我讲故事给他听，很少喊我讲故事，我讲的故事也不是很那个，也不敢讲给他听，也不知道对还是不对，随

便讲。[1]

由此可见，罗女士对于她自己所讲的故事，似乎并不十分认同。这是否与夫家为书香世家，而子女也颇有成就有关。自认为书读不多的罗女士，对于自己过去所接受的“民间知识”感到怀疑，因而影响了她的讲述意愿？则是我心中一直存在的好奇。

除了罗梅兰，另一曾为我们讲述过《常山的由来》、《当归的由来》、《金银纸的由来》、《鲤鱼潭的由来》、《原住民刺青的由来》等解释性极强的传说，以及如《三山国王的由来》、《义民庙的由来》、《廖添丁》、《屙屎吓番》等多则历史传说的寿丰乡彭子云，也曾经讲过这样的话：

> 问：以前会跟你太太讲吗？
> 彭：有时讲这，她讲：“正经的没半撇，不正不经。”[2]

除了罗梅兰及彭子云的太太外，我们在花莲调查的2年期间，确实也经常可以遇到认为说这些传说、故事、笑话是在“说嗥哮（hauˇxiauˇ，骗人的、谎话）的”。

然为何花莲地区的客家族群讲述人会认为讲故事是“不正经”的？这可能是一值得深入探究的问题。

虽然至今笔者仍未找到对这个现象较为合理的解释，然而，或许可以从我们于2007年及2008年两次对光复乡徐温火的采访中，找到一点解决心中疑惑的蛛丝马迹。

2007年8月17日，我们依约前往光复乡客属会副总干事黄绍贯的家中进行采录。当时，黄副总干事的家中同时有多位被邀请来的讲述者，原先，徐先生并不算积极主动地响应我们的询问，然或许是受到当时热烈的讲述气氛所感染，他开始娓娓道出至少20则以上他小时候听母亲及家中亲戚长辈讲述的传说和故事。由于他所讲述的传说故事，无论在内容、情节上，抑或是故事类型上，皆为我们过去在花莲地区的调查所未见，且与一些台湾西岸闽客族群所流行的民间文学内容相近，因

---

① 访谈对象：罗梅兰；访谈人员：刘惠萍、赖光宏、刘素里、蔡可欣；访谈时间：2008年9月1日；访谈地点：花莲县凤林镇新生街29号林宅。

② 访谈对象：彭子云；访谈人员：刘惠萍、赖光宏、刘素里、蔡可欣；访谈时间：2008年9月4日；访谈地点：寿丰乡溪口村163号彭家药局。

而引起我们进一步追踪调查其讲述内容来源的兴趣。

然而，当2008年9月8日，我们再次前往拜访时，徐先生却几乎不太愿意承认自己去年曾讲过相关的故事。虽然他并不排斥为我们再讲述一次如《孟姜女与万里长城的由来》及“臭头皇帝”的传说故事。但每次说完，他总会刻意地强调“很神话”或“不符合逻辑”。例如：

徐：我妈妈讲，孟姜女是……那时我还小没读书啦，到大了，根本就“嗥嗥哮哮（hauˇhauˇxiauˇxiauˇ，骗人的、谎话）的”，这不知道（是不是）老辈人，没有根据编的故事？

……

问：所以，以前你从来都没有跟别人讲过这些吗？讲孟姜女或张果老那些传说？

徐：那张果老那是有时会讲啦！孟姜女那就太神话了，凑不到。

……

徐：不过这传说的喔，很多传说的神话故事跟现代事实不一样，像万里长城做过好几遍，秦始皇也做、戚继光也做，是接起来的。

……

问：会跟谁讲？

徐：就朋友一起的时候讲。孟姜女的就是上辈人讲的，就完全凑不到啊！不符合逻辑啊！

……

问：阿伯上次有讲过朱文武、孔明、诸葛亮那些事情，是什么人跟你讲的？

徐：那听了我也不记得了。

问：是小孩的时节听到的？

徐：是，那些听了兜不到了。大部分这样啦！我印象所有听的，它们都是比较神话故事啦！①

对于这样的讲述态度大转变，原令我无法理解。于是，在访谈结束

① 访谈对象：徐温火；访谈人员：刘惠萍、赖光宏、刘素里、蔡可欣；访谈时间：2008年9月8日；访谈地点：光复乡大丰村尚德街34巷1号徐宅。

后，我将访谈过程的录像仔细再重新观看一次，发现徐先生对于从前流传的神话、传说、故事大体还有印象，但可能因为有摄影机的拍摄，使得徐先生对自己所讲述的内容，态度明显转趋谨慎，因此讲述意愿不高，且特别讲到这些传说故事根本是无稽之谈。

据讲述人自述，平时很少在聚会中进行讲唱活动，对于子孙辈也很少讲给他们听，甚至也从不与他的妻子讲这些事情。只有偶尔在与朋友的聚会中会说一些故事及传说。

> 问：阿伯像你跟朋友一起，有没有跟他们讲那些小孩时听到的故事？还是讲笑？
>
> 徐：普通比较没有，讲现代社会那些，还有讲养猪的经验。
>
> 问：没有小孩的时节听到的故事？还是爸爸妈妈讲古的讲出来？
>
> 徐：那普通一般朋友一起比较没有，比较没有讲这些东西。
>
> 问：那你的朋友会讲吗？
>
> 徐：大部分也没有，很少讲这些。就讲事业的，讲一般开玩笑的。

固然，或许由于徐先生目前在现代化养猪技术上的专业与投入①，而使得他特别强调“科学精神”，因而认为那些童年时所听到的神奇故事，使得他对这些看似“不符合逻辑”的传说故事产生了怀疑。然而，更重要的可能是，由以上这段话可知，在徐温火的认知中，讲“事业”的事，可能会比讲那些“嗥嗥哮哮（hauˇhauˇxiauˇxiauˇ）”、“不合逻辑”、“太神话”的口传“正经”许多。

这样的现象，或许并非花莲客家老辈的偏见。祝秀丽在其《家乡田野心得：讲古儿人的两难》一文中曾提到：

> 在田野作业中……人们都知道讲古儿的好处是“开心”，可是经常遇到的一种情况是，善良的乡亲们刚刚兴致勃勃地讲完一则故事后，就满脸狐疑地问我一句：“这都是瞎话，讲这个有啥用

---

① 经范姜灯钦的提醒，上网搜寻了徐温火的相关经历，发现由于徐温火的职业为经营网室健康猪肉，是花莲地区非常知名的成功养猪户，人称“养猪产业的先进火伯”，近年来更在女婿的协助下，开始以网络推展其网室健康猪肉，因此，他对“科学”事物的接受度可能比较高。

> 啊?”……当被问及是否经常给别人讲时，他们说：“除了你让我讲，谁听我讲这破玩意儿呀!”要问他们经常在什么场合下讲述，回答则是：“都是闲着没事的时候讲。平时大伙都忙，有的是事儿，谁讲它呀?”……不用多说，讲古儿被人们视为打发闲暇时光的娱乐节目。在多次的访谈和观察中，我意外地注意到，对于这种娱乐节目，人们的心目中有两种对立的态度：一种是对于讲述本身的轻视……另一种是尽情享受的讲述和聆听行为……这种矛盾的心态使讲古儿处于两难的境地，就像东北人喜欢二人转的演出，却看不起二人转演员一样……人们在精神上期待、渴望和需要这种放松和娱乐。另一方面，有一种无形的传统成见却束缚着人们纯真的意识，令他们在观念中以俯瞰的姿态抵抗着这种与生产劳动迥乎不同的休闲活动。似乎承认自己会讲古儿就等于承认自己不是一个本分老实的农民，而是一个游手好闲、不务正业的二流子。①

同样地，对于特别强调吃苦耐劳、勤劳俭朴等品德的客家妇女来说，是否也因为“讲古”容易让人对其产生游手好闲、不务正业等“不正经”的联想，并因而影响这些女性讲述人的讲述意愿？则或仍有待笔者日后作更进一步追索。

花莲客家民间文学传承人资料如表2所示。

五 结 语

每一个民族或社会在性别文化的形成或发展过程中，会慢慢地建立起一些制度化的性别文化，这类的性别文化对该社会或民族会造成一种约束力量，而且为该社会的成员所遵守。② 而由性别研究的相关成果可以发现，社会化的过程形塑了人们对性别的标准与规范，不同种族、族群、文化历史脉络及社会结构，建立了不同的性别文化，而透过社会的建构与规范，对于不同的性别角色，往往有不同的期待与要求。

综合以上的讨论可以发现，由于客家族群的经济生产条件、性别权

---

① 祝秀丽：《聆听黑土地上的古儿——辽宁省辽中县徐家屯讲古儿习俗考察》，广西人民出版社2007年版，第130—137页。

② 陈枝烈、王俪静、达努巴克：《原住民族性别教育规划案成果报告书》，台湾原住民委员会委托项目研究计划案，屏东教育大学教育系2006年版，第176页。

力关系等结构性因素，使得客家族群的男性可走南闯北，有较女性更丰富的人生阅历、更多元的人际关系，而相较于男性，客家妇女不但因须肩负家务劳动和生产劳动的双重责任，而限缩了她们的生活空间与生存场域，并限制了她们的讲述活动；更因为家庭、宗族或舆论的压力，以及传统的性别规范，对其讲述活动产生了制约的作用。

表 2　花莲客家民间文学积极传承人基本资料

姓名	性别	出生年	祖籍	乡镇	教育程度	职业	擅长项目	学习对象
张霖泉	男	1931	苗栗三湾	吉安	日本国民学校六年	农	故事、歌谣	1. 村中长者 2. 工作同伴
邱琳福	男	1934	苗栗南庄	吉安	日本国民学校二年	农、建筑	传说、故事	1. 村中长者 2. 工作同伴
彭子云	男	1931	新竹竹东	寿丰	日本高等科肄业	药房老板	传说、故事、歌谣	1. 父亲 2. 照相馆及中药店客人
温玄竣	男	1934	新竹湖口	寿丰	初中一年级	照相馆老板	传说、故事	1. 祖父 2. 村中长者
罗梅兰	女	1935	新竹县	凤林	日本国民学校三年	家庭主妇	传说、故事、童谣	1. 工作同伴 2. 戏剧
邱玉兰	女	1934	苗栗三湾	凤林	日本国民学校三年	农	令子、谚语	村中工作同伴
余相来	男	1931	桃园中坜	凤林	日本教育小学六年	保险业、民宿老板	笑话	1. 工作同伴 2. 笑话书
彭怡石	男	1936	广东陆丰	凤林	国小毕业	农、工、农产品经销	传说、故事、令子	1. 父亲 2. 戏剧
徐温火	男	1936	桃园新屋永安村	光复	小学毕业	农（养猪）	传说、故事	1. 母亲、父亲、祖父母、叔婶 2. 村中长者
戴钦顺	男	1916	新竹横山	瑞穗	不识字	农、槟榔摊	山歌、令子、故事	自编
徐阿统	男	1923	桃园中坜	玉里	未就学，识字	卖药郎中、康乐队表演	故事、令子、歌谣、讲笑话	1. 村中同伴、长者 2. 戏剧 3. 康乐队
黄金兰	女	1943	新竹竹东	玉里	不识字	泥水工	故事、笑话、歌谣（四句、山歌）	1. 祖母、父母亲 2. 戏剧

讲述的类型与功能①

日本东北文教大学　武田正

一　前　言

谈到叙事的传承问题，有一点毋庸置疑：即便在当今社会，故事也是最具代表性的民间文艺类型之一。近代日本民俗学意义上的故事研究，是以柳田国男和关敬吾的研究为基础建立起来的。

柳田国男在1928年的《昔话解说》② 中，依据日本特定的农耕社会这一共同体的故事观指出：（1）父母为了让孩子记住那些长大后也应牢记在心的事情而为孩子讲故事；（2）父母盼望孩子早些成人，并迎合这一心理夙愿来为孩子讲故事；（3）孩子被看成离神灵最近的现实存在，能够唤醒历史久远的民族情感。他认为，通过故事的研究来触及日本人的固有信仰是民俗学的重要目标。这里所提及的固有信仰是指受日本神话影响而被零散地以故事形式传承下来的内容。由此看来，通过重构故事的原型，触及与神灵相关的信仰，再寻找解读固有信仰的线索，这样的假设是可以成立的。

关氏（关敬吾）延续柳田国男的研究，将欧洲故事纳入自己的研究范围，通过主题的比较来确定故事的世界性，提倡对故事进行生物学③意义上的研究，即故事的发展问题，开启了比较民话学的研究之路。从

---

① 本论文节选自武田正《昔话的讲述与变迁》的第二章《讲述的意义》之第一节。岩田书院2001年（平成13年）9月第一次印刷。

② 柳田国男：《昔话解说》，《定本柳田国男集》第六卷，筑摩书房。

③ 关敬吾：《昔话生物学的问题点》，《季刊民话》第四号，《民话与文学的相会》，1975年。

日本故事研究的现状来看，日本的故事研究正是沿着上述线路向前推进的。开展故事研究工作，就必须要对收集来的故事进行整理排序，为此，柳田国男于1950年出版了《日本昔话名彙》[①]；1956年，关敬吾出版了《日本昔话集成》[②]，又将第二次世界大战后搜集整理的故事补录进来，于1980年出版了《日本昔话大成》[③]（全十二卷）；1990年，稻田浩二、小泽俊夫完成了《日本昔话通观》[④]（全二十九卷）的编撰。

对于该阶段的研究视野问题，小松和彦[⑤]指出，不能只停留在单一的故事研究上，而应该对传说也进行同样的分析研究，并将传说视为“尚未使用文字的民众的朴素的思想表现形式，即所谓的民众社会观和历史观的结晶”，“是由民众创造出来并享用的（知识）记忆财富，或者说是储藏库，更是向下一代传授知识的教育手段”，“反映了讲述者和聆听者的价值观、道德观，规范人们生活的同时又支撑社会的婚嫁、财产、善恶、亲子、神佛、动物、祭祀等活动相关的内容”。

荒木博之[⑥]指出了日本故事研究的重要一点，即“火塘[⑦]是日本‘故事讲述’的象征场所。火塘是日本家庭中最神圣的空间之一，无论是妇女守护火塘的火，还是火塘里的福木不能熄灭的传统，或是祖灵在炉火上方吊钩上穿行的信仰，都说明火塘已经跨越日常生活空间，开始具有神圣空间的功能”。“比起单纯的娱乐，故事的礼仪教化特征更为突出。”世界学术界关于故事娱乐性和文学性的研究中，最为独特的说法是：“为什么要展现它的独特性？先提出这样的问题，然后列举相反的例证，否定上述观点。”

对于故事研究出现民俗学研究与文献学研究分化的现状，小岛瑛礼[⑧]指出，“与承认既定事实的文献学相比，民俗学则把从众多事实中推理出来的结果看成是事实存在”，“口承文艺推进了文艺形象的研究，

---

① 柳田国男：《日本昔话名彙》，日本放送出版协会1950年版。

② 关敬吾：《日本昔话集成》全六卷，角川书店1958年版。

③ 关敬吾：《日本昔话大成》全十二卷，角川书店1980年版。

④ 稻田浩二、小泽俊夫：《日本昔话通观》全二十九卷，同朋舍1990年版。

⑤ 小松和彦：《昔话研究的课题》，《日本昔话研究集成》第一卷，名著出版1985年版。

⑥ 荒木博之：《民间文艺的担当者》，《日本民俗文化大系》（七），表演者与观众，小学馆1984年版。

⑦ 原文为“囲炉裏”，传统的和式房间，会在地板上凿出一个四方形，并在上面铺满灰烬，用于燃烧木柴和灰炭。主要功能为取暖和烧饭。结合中日故事研究传统，笔者在这里将“囲炉裏”翻译成“火塘”。

⑧ 小岛瑛礼：《口承文艺研究的课题》，《日本民俗学》一一二号初出，《日本昔话研究集成》三卷再录。

其传承的社会基础——传承场所的研究是一项崭新的研究课题”。小岛瑛礼强调民俗学研究与文献学研究的互补，期待类似成果的出现。为了填补这方面的研究空白，他以五来重的《从寺社缘起到御伽话》为例展开进一步评述。①

对于故事的形成、发展问题，柳田国男列举了三种变化形式进行阐释②：

（1）传说在上古时代就已被迅速艺术化，在形式上逐渐走向成熟后开始广泛传播。例如“死人感恩”、“ 红皿欠皿话”（虐待前生子女的故事之一）故事等。

（2）与支撑传说的构成要素相比较，传说的信仰根基没有瓦解，在讲述活动中被更多地保存了下来。例如蛇女婿、异类求婚故事等。

（3）传说进入近代后，迅速走向成熟，导致其原型变得模糊不清，成果也失去了新鲜感，例如桃太郎、瓜子姬等。

随着信仰的衰退，故事开始走向零散，直至今日。

对此，五来重认为，不能把柳田国男的故事成长论局限在中世纪的故事成长问题上，而必须通过分析处在神话与故事之间的寺社缘起或说教传说来揭晓故事形成的谜底，五来重指出：“御伽草子没有过多地对故事渊源问题进行分析探讨，即没有在第一段的前面对寺社缘起问题进行说明。”而在小岛瑛礼看来，将当时的时代、社会因素纳入研究范围中，承认故事在其所处的时代里具有一定的社会功能是十分必要的。

从神的传说和与佛教有关的传说来看，随着信仰的衰退，故事开始有了独自的存在世界，可以说故事具有了独立的社会机能。而且“这种实用性价值并不是单一的，不仅会涉及什么时间、由谁、在哪里进行讲述等外在形式的问题，还会涉及更为本质的层面，如作为语言艺术的文艺形象、讲述者与聆听者之间的互动等内部问题。如果再考虑故事讲述的场所问题，那么就得重新探讨过去研究中所忽略的这类问题”，这才是民俗学意义上的故事研究工作。

野村纯一郎的讲述者理论是对这一问题进行回应的理论成果之一。野村纯一郎赞同关敬吾所提倡的故事生物学理论，强调讲述者理论是研究故事讲述和故事社会机能不可或缺的理论，并指出学者对讲述条件的

① 五来重：《从寺社缘起到御伽话》，《文学》四四—九初出，《日本昔话研究集成》一卷再录。

② 柳田国男：《桃太郎的诞生》定本八卷。

调查还不够充分。不久，野村纯一郎编著出版了《故事的讲述者》一书。[①]

二 讲述者的位置与讲述

讲述故事的场所被固定在火塘周围，需要具备多个条件，其中之一就是要考虑被讲述事物的文艺谱系问题。即使是追溯到《古事记》中的古部（古代，讲述、传承古代传说的特定表演场所），也难以找到更多的例证。随着佛教的传入，平安时期出现了与"法华八讲"听众相关的记载。据《枕草子》载："在那里说教，讲述八讲。""在菩提寺讲述结缘八讲。"另外，《源氏物语》中也出现了类似记载，例如："今天的讲师是精心挑选出来的，从一开始谈吐就很出彩，非常受尊宠。"《今昔物语集》载："很久以前，在比叡山的西塔处住着一个叫教元座主的学生。非常幽默，说教教化令人发笑。"在同一时期的《新猿乐记》中还出现了"琵琶法师物语"的记载。从猿乐，到咒师、侏儒舞、声乐师、傀儡子、唐术等，反映了京都人的消遣活动，即指由京都到农村的田乐、千秋万岁、声乐师、曲舞、节季侯、阴阳师的游走表演。

贵族为了祈求死后能够通往极乐世界，开始在各地建立寺庙，由此佛教传说得到了广泛传播。培养了大量优秀说教僧的安居院流、三井寺派所发挥的作用更是不容忽视的。战乱时代，社会动荡，净土思想的庶民化为人们接受因果报应传说提供了土壤，时代特点为传说的滋生发展提供了条件。不久镰仓新佛教的成立，加速了宗教门派之间的竞争，迎来了各宗教门派开始向农村扩布的时代。受其影响，地方也迎来了传说发展的新时代，据《义经记》记载，东北地区开始阻止"贵种流离谭"的传播，而《义经》继续向北扩布，从北海道途经西伯利亚传入蒙古，就连那些相对低俗的传说也随之得到了传播。

随着祈求通往极乐世界呼声的持续高涨，说教僧或说教师的活动也变得越发活跃起来。《元亨释书》、《杂谈集》、《沙石集》等说教书籍相继问世，还出现了"秃鹫孩子"的故事，《日本灵异记》、《今昔物语集》也出现了以女孩为主人公的故事，还有记载镰仓时代的有关良弁僧

---

① 野村纯一编著：《昔话的讲述者》，法政大学出版局1983年版；《昔话传承研究》，同朋舍1984年版。

正的出生故事，即所谓的高增传记。

另外，在家中设立火塘，要先产生村落，然后形成作为村落组成单位的家的观念。在此基础上火塘才能被真正地安置在每个家庭中。祖父母、父母、子女三代人同居一室的生活习俗应该是在室町时代后开始的。尽管在镰仓期的《法然上人绘传》中出现了火塘，但尚未出现吊钩和火棚的图案。

即使有了家的观念，但是由于地方武士是家族的核心，如果遇到战乱，不只是武士，就连普通百姓也要成为部卒。必须建立以村落为单位的同心联盟，成为与室町幕府相对抗的反对势力。可以说室町时代是故事讲述发生转变的一个时期。值得进一步分析论述的问题还有很多，其中，在火塘周围讲述故事的行为与上述历史背景紧密相关，另外，还与故事类型的整理编序、故事的流传之间存在着紧密的关联，如果要指定其发生变化的时代，笔者认为应该就是室町时代。

由于当时的村落和家庭是在紧密的关系上建立起来的，所以家的繁荣要以村落为前提。这种关系在故事讲述中也有所体现。比起单纯为了娱乐而听故事，故事作为维持村落伦理的特性更为突出。这里的村落维持不是指单纯的再生产活动，而是指扩大再生产，村落必须处在一种持续的活性化状态中，才能保证发展和繁荣。从室町时代到江户时代，儒教伦理的导入和故事的讲述可能在某一时期出现过重叠。由此看来，野村所指出的故事缺乏创造性、不能反映日本社会特殊性的说法是不成立的。野村在“语言的文艺”① 中，对作为一种艺术类型的故事是如何制约民俗社会的问题提出了这样的观点：“所谓的故事讲述，就是完全遵循当时的情况，在常人用肉眼看不到的某人的反复、束缚和控制行为下形成的。是被制约、统治的。因此，即使是想要体现个人的意愿，一些有创意的想法也会受到周边环境的束缚而受到制约。毕竟故事最终所代表的还是不确定的多数人的意愿，即所谓的‘群体’文艺”，即故事缺乏创造性的问题。柳田国男在《远野物语》② 中对没有受到明治近代化影响的村落进行了情感意义上的刻画，即有关村落的话题，关于这一点笔者会在后面的文章中展开进一步论述。

讲述的位置位于火塘周围，正如荒木所说，这不仅是一个神圣的位置，更是把家庭成员聚集在一起，讲述动物故事或品格故事的场所。从

---

① 野村纯一：《语言的艺术》，《日本细化研究集成》第一卷。

② 柳田国男：《远野物语》定本第四卷。

与村落共同体的关系问题来看，动物故事是模拟村落人际关系的产物，品格故事则是模拟村落人际关系并对其具体构造进行刻画描述的结果。正如日本民俗谚语“七岁前是神的孩子”[①] 所说，在变动的环境中讲述故事，即让故事不断发展，并遵循“幸运的法则”来讲述。

三　讲述位置的扩大与讲述的关联性

江户时代，在江户这一都市形成的同时，出现了阅读“孩子的发现”的读者。“孩子的发现”是日本所特有的红本读物。为了强化江户幕府的统治，统治阶层开始推行锁国政策和“参勤交替”制度。正如文字所记载，政治中心由京都变为江户，江户地区出现了文化新气象。其中，江户文人的活动更为活跃。随着都市与乡村差距的扩大，人们既享受大都市繁华的生活风气，又追求那些隐藏在偏远地区的乡间情趣。随着百姓生活的改善，出现了记载各国故事的书刊和百家故事等书籍。闭关锁国的政策，蒙蔽了文人观赏珍奇异物的视线，使他们失去了接触海外各类民间风俗的机会。不久便出现了以孩子为阅读对象的红本读物。

在红本读物中，故事是最受欢迎的题材之一。以听觉为主要接受形式的故事，开始以图画这一新的形式出现在人们眼前。故事讲述走入每个家庭，已成为不争的事实。《嬉游笑览》中提到了“猴子的屁股、狐狸被烫伤的故事，瓜子姬、桃太郎、断了舌头的麻雀、酒颠童子、罗城门鬼、花坂爷爷、螃蟹的故事，还有买油[②]、隐形的蓑衣、隐形的斗笠”等故事。另外，还出现了批判江户时代的“讲谈师、评太平记、讲述家”等作品，“野间藤六、伴内、曾吕利、安乐庵策传、露五郎兵卫、鹿野左卫门、休庆小左卫门、四郎助、露休、彦八、豆蔵”等人名也被记录了下来。

柳田国男在“昔话的搬运与整理”[③] 中论述了故事的变迁问题。关于讲述者与容纳场所的问题，他指出：“故事的存留需要三种力量的结合，一是作为故事保存者的女性，二是作为输送者的各类职员，三是为其创造机会的成人群体。”有关盲人座头[④]和乞丐游走在东北地区的事

① 原文为“七歳まで神の子［0］”。

② “かひ”是日语“買う”的古语，故笔者在此将“油かひ”译为“买油”。

③ 柳田国男：《昔话的搬运与整理》定本二十三卷。

④ 座头指失明的琵琶法师的官衔。

情在“昔话解说”中也出现了相关的论述。“小盲人是座头的随从。东北地区主房的厨房非常大，是各类赶路者过夜的场所，特别受乞丐们（流浪者）的喜爱，是他们表演、讲述的主要场所。冬季的每一个晚上人们都会围坐在炉火周围听故事到深夜。”除此之外，还可以从闲谈者、说书艺人、说教师，特别是流浪艺人、季节侯、盲人歌女、万岁①、赶鸟②、耍猴艺人、路边讲解者③、登门说教者、歌手、八人艺④那里打探到那些行走于山村之间，赶着牛马，经营浸染、制桶、斗笠等生意的商人消息。

与上述讲述者相对应的听众，也是一个重要的研究问题。柳田国男在《听耳草纸》的序言部分指出⑤：“在东北地区，无论讲述的时间有多长，故事都不是孩子们所独享的，因为大人总是会愉快地参与到其中来。历经近现代的进一步发展，这本书更能够说明这一点。”流浪艺人的到来，例如盲人歌女如果在此留宿，村里的人们就会为了欢度这个夜晚而聚集到一起。另外，在唱诵祭文时，有时也用炭火接待客人，大家围坐在山上的小屋子里聆听。村里的年轻听众会在寺庙主殿里欣赏盲人歌女的讲述表演，有心者则会把垫场节目中的快口故事与自己的专业特长结合在一起，利用朋友们都聚集在一起的时机，在众人面前展现自己的特长，即所谓的小木屋里的讲述。正如民俗谚语“故事是庚申的夜晚”所说，故事的讲述活动也会在举行婚礼或组织祝寿仪式等特别的日子里进行。众所周知的由村落举行的讲述活动，要数在广岛县吉备津神社举行的，即一宫氏在立春前一天的夜晚举行的讲述活动，以及在山形县上山市樽下宿进行的讲述活动最有名。另外，也有在人死后的夜晚（通宵）讲故事和孩子出生前的晚上在产房里讲述故事的情况。随着讲述场位置的扩大，流浪艺人世界中的故事种子被播撒到村落共同体中。有关这方面的研究有待进一步加强，这里的论述仅为引导性的探讨。⑥

在这一章节中想要明确的问题，也是最为基础性的问题，即讲述是在讲述者与聆听者的紧张关系中所展开的活动。但这个问题却经常被忽

---

① 表演雅乐的人，“万岁”为曲名。
② 通过吹笛子或击鼓的形式驱赶给水田带来灾害的鸟类的人。
③ 在道旁说唱和评书等，并从通行的听众那儿得到钱的人。
④ 一个人能够合奏八种乐器，曲艺表演的一种，场所不固定。
⑤ 柳田国男、佐佐木喜善：《听耳草纸》定本二十三卷。
⑥ 武田正：《日本昔话的传承构造》，名著出版 1992 年版；《昔话现象学》，岩田书院 1993 年版。

略。从年龄结构上来看，火塘周围的故事讲述，以祖母和孙子的形式最为常见。听者为两三岁到六岁左右的孩子，所以动物、品格故事占有绝对优势。孩子们在畅游故事海洋的过程中，不仅能够习得作为村落一员应该具备的素养，领会成人的意义，还会因为接触异世界的魔鬼、山妖、河神等事物，特别是那些击退怪物的英雄故事，从中了解到自己是关系村落活性化的存在。

人们往往一边围坐在火塘周围讲故事，一边准备特殊日子的相关事宜。例如端午节时讲述“不吃饭的老婆”、“三个护身符”，春节到来时讲述“贫困神”、“笠地藏”、“除夕的客人”、“除夕的火”等。这里既有与岁时节日相关的故事，也有年长男佣坐在火塘边讲述的其他故事。听者从十二三岁的孩子到成年人不等。因讲述者与听者之间关系的不同，讲述语气也存在微妙的差异。

在村落社会中，男子到了十五岁，便可以以独立的个体形式加入年轻听众当中去。村落社会中的独立个体是指能够承担与年龄相符的劳动，在思想上相对独立，并得到周围人们的认可。不仅要独立掌握和承担农活、田事、山里的劳动，作为家庭的继承者，还是家族的特点和标志。东北地区的小木屋，作为举行仪式的场所会聚集一些年轻的听众，冬季到来的时候，这些年轻的听众会以农事的名义聚集到这里，包括从十二三岁到二十岁左右步入试婚年龄的男子。

地理环境的不同导致差异性的存在，但是年轻听众自主聚集在火塘周围的行为，仍然能够形成一种比较自由的活动氛围。获取与年龄相符的新知识，在讲述与村落相关的笑话、谣言、传说时还会涉及与农事研究或者俳句、和歌、百家故事相关的内容。讲述活动的进展，要求讲述者与听者之间具有良好的互动性。

在年龄上要具备能够接受流浪艺人讲述内容的年龄阶段。例如日本笑话“愚笨者的村话”、“和尚与小僧”中的失败型故事、狡猾人物型故事等，这些有恶作剧性质、主题相对活跃的故事，会对听者的年龄提出一定的要求。在掌握新知识和自己听故事的过程中学会在村落中生存的智慧。

随着讲述位置的扩大，讲述者与聆听者的关系变得复杂起来，出现了微妙的变化。其中，支撑讲述者位置的社会条件所导致的变化最为突出。

为了说明村落性讲述中二者的关系问题，下面结合宿场町樽下的例子进行进一步的探讨。樽下过去位于“参勤交替”的街面上，每到元

宵节时，就会在村中央的福聚寺举行讲述比赛。比赛的获胜者能够获得免除一年劳役的特殊优待。宿场街的佣工要从事助乡役、[①] 制作硝酸钾、倒装粮米等劳动，裁决讲述比赛的胜负者也包括官府的职员，因而这类比赛被认为是公平的。听者以数量不确定的农村人为主，这种条件下，笑话成了最符合群众意愿的讲述题材。大话、嘘话非常受欢迎，获奖者会被称为“大话王”、“吹嘘王”等，可以说听众们为讲述者送上了一个恰如其分的称号。

除此之外，在听众面前通宵讲述故事的例子，还包括秋田市举行的西国33观音朝山歌中的讲述活动。在朝山歌第14番近江三井寺的讲述中出现了“在行走的月光和三井寺清脆的钟声中湖水显得越发明亮”的描述，与其相关的还有“蛇妻”故事和通宵饮酒作乐的习俗，醉酒后熟人之间说一些低俗的话也并无大碍，这一点与朝山歌的内容近似。

还有一个实例较少的情况，即由野村敬子在山形县真室川町发现的在产房里讲述故事的情况。掌管生育神的讲经会的接生婆，面对即将生育的妇女讲述“产神问答”、“双胞胎的往事”、“人的初始”等。[②]

讲述受听者年龄结构和其他诸多条件的影响，逐步确定想要讲述的故事类型，这其实是一种受限性质的传承形式。除此之外，讲述者的记忆装置也是一个不容忽视的重要条件。在笔者看来，与其将记忆装置看成制约传承的因素，倒不如将其看做了解讲述者与听者关系的重要问题点。

四　讲述的装置

每一句故事语言都有着悠久的讲述历史，是经过打磨、提炼的精美语言。“邻家的老爷爷”在开始的部分出现了前来取火的海米（ヘヤミ）奶奶，“请让我把火带走”，由此将海米奶奶称为“取火的奶奶”。关于“麻美”（マメ，ame）和“海米”（ヘヤミ，heyami），佐竹昭会做出了这样的解释[③]，即“取火的奶奶”背后隐藏着日本所特有的“家”的制度，与分布在韩国的兄弟故事相类似。

① 江户时代，根据助乡村米谷的收获量征发人马租税的劳动。

② 野村敬子：《生育场所与故事讲述者》，《日本昔话研究集成》第三卷。

③ 佐竹昭广：《民话的思想》，平凡社1973年版。

家庭永存的愿望，在日本社会中占据着重要的位置，这一观点最初由柳田国男提出[①]，而火塘本身就是家的象征。家与村落之间存在着一定的关联性，历史上曾出现过如果家与村落之间不存在关联性就无法克服贫困的时代。正如前面所论述的，火塘里的火是神圣的净火，是迎接祖灵来访的特殊火焰。其中蕴涵着类似“取火的奶奶”这样的民俗意义上的象征含义。可以说这就是故事讲述中的关键词，这里想列举几个个案来进行探讨。

（1）很久很久以前、在很久以前、不知道是在什么时候、那是在很久以前的事情、无论怎样都得听下去噢，嗯（佐藤义则：《羽前小国昔话集》，岩崎美术社）。

对于这些故事讲述前的铺垫用语，荒木博之认为可以将其大体划分成两大类：一是故事是虚构的；二是即使故事是虚构的，但还是要求听者能够抗拒其虚构性，把它当做真实的存在来理解。尽管如此，如果发现听者已经介意故事的虚构性，那么就没有必要再讲述异类婚姻、怪异出生等故事。

（2）很久以前的一个春天[②]（水沢谦一：《昔话笔记》，野岛出版）。

在山形县的农村发现了“秋糕、古老的春节故事”[③]的民间说法。还有“白天讲故事的话，顶棚里的老鼠会往身上撒尿”的普遍说法。“秋糕”指秋季的年糕，是阴历九月二十九日的“收割后的年糕”，在这一天里要举行结束农事的仪式，向田神敬献用新米制作的年糕，即“新尝祭礼”。这一天，还要猜谜语、讲故事。从这一天开始人们的劳动形式发生转变，随着天黑变早，人们开始围坐在火塘周围，进入讲故事的季节。这是令人期待的季节，这个季节的夜晚更是让人期待的时刻。在盼望中人们终于迎来了讲述故事的季节，漫长的等待加强了人们听故事的欲望，这种欲望在这一时刻终于得到了满足。

（3）红色的小箱子快点过来，白色的小箱子请去那边（“花坂爷爷”序言部分的唱词）。

麻美奶奶去河边洗衣服，看到河水里漂浮着两个小箱子，便唱起歌谣呼唤红色的小箱子过来。箱子里有一只小狗，麻美奶奶把它带回家饲养。某一天，小狗一边唱着“爷爷坐上来旺旺旺、奶奶坐上来旺旺

---

① 柳田国男：《明治大正史·世相篇》定本二十四卷。

② 原文为：“季節なんずの春むかし”。

③ 原文为：“秋餅むかしの正月ばなし”。

旺”，一边把老爷爷和老奶奶驮在背上。儿歌是与儿童生活格律相符的歌谣，故事中的儿歌，特别是在动物故事、品格故事中比较多见，以触动听者的情感为主，失去对故事主题进行分析的意识。将这类儿歌巧妙搭配在故事里，会使讲述者与听者之间的关系变得更为紧密。正如处在喜欢笑话年龄段的听者期待快口故事讲述一样，我们应该加强对促使故事向听者靠近的这股巨大力量本身的研究。

（4）チョンギッチョ、チョンギッチョ、チョンガラベットスットット、カエッポタナツリ、マタノアワエノマタジロウ（chongitcho，chongitcho，chongarabettosuttotto，kaeppotanatsuri，matanoawaenomatajirou，人名）（由海老名ちよう讲述的故事：《长名字的孩子》）。

众所周知，“长名字的孩子”为古典单口相声，也是故事类型的一种。柳田国男曾指出：“这是为了防止听者说话而创造的”，每个故事的结尾之间多少存在一定的关联性。菅江真澄认为尽管说了“到此为止”，用一句话宣布了讲述的结束，但是面对听者的再三央求，讲述者通常都要用微妙的语气宣布在故事结束的同时深化故事的结尾。在“とーびん”（头尾、结束的意识）类的地方用语中也有用比较长的句子做结尾的情况。[①] 这类结尾，与故事本身之间并没有必然的联系，但是仍然不能否认，这类结尾句子与故事讲述之间存在着一定的关联性。将其看成故事的内化过程，想要达到在听者意犹未尽中自然宣布讲述的结束，那么就必须要尊重讲述者与聆听者之间的关系。

五　讲述研究的未来

小泽俊夫把故事讲述看成对听者的文学熏陶。[②] 故事的讲述是在讲述者与聆听者的关系中建立起来的。这种互动关系是在与讲述位置相关的诸多条件、其他历史性、社会性条件的类型化过程中形成的。过去多

---

① 原文为“とーびんさんすけ、さんすけ前で火がはねて、ごんすけ前で消した”“むかしとーびん、さんすけびったり釜の蓋、灰で磨けばええ銀玉、さんすけふんはい”とーびんさんすけ猿まなく、猿のまなくに毛が生えて、けんけん毛抜きで抜たれば、まんまん真赤な血ができて、こういう膏薬貼ったれば、めんめん盲目になりました”并没有实际的意义，是日本故事讲述的传统结尾形式。

② 小泽俊夫：《过去没有的是什么》，大和书房 1983 年版；《故事的宇宙论》，讲谈社 1994 年版。

数情况下，我们把讲述者与聆听者区别开来进行论述，忽略了二者之间相辅相成的关系。故事的社会机能、价值究竟是什么，即讲述者如何成为听者推动力量的问题，是一个值得进一步明确的课题。另外，它与“传承”之间又存在着怎样的联系，这是民俗学应该关注的问题。

在日本，曾经出现过抛开村落共同体、忽视生活来考察故事讲述的历史研究阶段。我们不能把讲述仅仅看成一种娱乐活动，而忽视其维系村落、关系家庭永存的功能。这里当然也包括对讲述位置的研究问题。讲述在民俗社会中会受到各种因素的制约，讲述者与聆听者之间的协作关系构建了故事的世界，使其有了“群体”意义上的性质。姑且不去讨论故事的讲述是否缺乏创造性的问题，但是讲述者在选择故事时，一定会事先考虑听者的年龄结构，然后选定与听者认知阶段相匹配的内容来进行讲述。与异世界有关的故事主题是比较多见的。通过让聆听者接触异世界，即使考虑到会给听者的内部世界带来冲击，还是会暗示另一个无法看到的世界的存在具有重大的意义。① 在此基础上明确讲述的位置，伴随讲述表演而产生的讲述装置的创造性便会惊人地呈现出来。

总之，讲述位置的扩大、变化，讲述者与听者关系的变化，在不把讲述者看做卖艺者的前提下，考察讲述是如何从民俗社会中的家庭拓展到村落，在这个过程中讲述本身又发生了怎样的变化，这是今后应该继续探讨的课题。

【附记】本文中出现的村落、村落社会、村落共同体、家的意义等概念与口承文艺中民俗社会意义上的村落、家的概念相一致，特此注明。

（赵月梅译②）

① 小松和彦：《诸神精神史》（传统与现代社会 1978 年）；《异人论》（青土社 1985 年）。

② 译者赵月梅：日本名古屋大学大学院国际开发研究科国际交流专业博士一年级。

民间故事讲述人与听众关系研究

——基于孙家香讲述《春风夜雨》的分析

中央民族大学　林继富

讲述是民间故事文本生成的起点和基础，是讲述人传统知识再现与理解现实的表达空间。在讲述空间内充满了人的情感活动和社会行动，交织着各种文化共生共融、碰撞冲突、妥协调适等复杂的活动。听众在讲述现场的行为影响讲述人的表达情绪和讲述质量，影响讲述人对传统的把握。讲述人所讲故事影响听众的审美接受。“民间故事如没有听众不能成立，同时也就失去了它应有的魅力。讲述人利巴利杰老人说过这样的一句至言：‘不是民间故事的讲述人不存在了，而是民间故事的听众没有了。’”① 因此，考察民间故事生成和意义表达过程，听众显得尤为重要。本文尝试以孙家香 12 年间所讲《春风夜雨》的 4 个文本为例，讨论民间故事讲述中的讲述人与听众的关系。

一　《春风夜雨》怎样被讲述

孙家香，1919 年出生在湖北省五峰土家族自治县蒿坪白果园，现年 92 岁，为国家级非物质文化遗产“都镇湾故事”项目代表性传承人。1998 年，萧国松共采录孙家香的故事 500 多篇，后来我在调查孙家香故事中，不断听到她讲新的故事，这些新故事包括先前没有讲过的传统故事，也有后来从别人那里吸收进来的故事或者将传统故事元素组合起

① 〔日〕饭丰道男：《采录调查的方法》，见张冬雪、张莉莉译《日本故事学新论》，辽宁大学出版社 1992 年版，第 144—145 页。

来的故事，孙家香没有新创作的故事。

1998年3月25日，萧国松前往椿树坪萧国柱家，请来孙家香，在近两个月的时间里，孙家香跟萧国松讲了500多个故事，其中包括《春风夜雨》，定为A文本：

春风是哥哥，夜雨是弟弟。他们的大人死得早。春风把夜雨引大，读书。夜雨以后教学。哥哥给他成亲，夜雨刚过喜事，春风对夜雨说："是我给你成的亲。我要睡头三夜。"夜雨答应后，到学校里去了。春风在洞房看了三夜书。第四天，他走了。第四夜，夜雨回来了。夜雨去睡，妻子说："你看了三夜书，辛苦了你，今日来睡。"弟弟才晓得哥哥是谎他的。弟弟没教学了。过了些时，春风给夜雨五百两银子，说："你们夫妇出去谋点事做。"

夜雨和妻子出门，走到一个修桥的地方，见桥停起在，便问一个人："这是修什么桥，怎么没修哒？"那个人说："是修的仙人桥。化不到功德钱修不起哒，放到在。"夜雨拿出二百两银子。人们又开始修，桥修起哒。桥上打座石碑，上面刻"春风夜雨"。他们又一走，走到一个修庙的地方，见庙停起在，便问一个人："这是修什么庙，怎么没修哒？"那个人说："是修的城隍庙，化不到功德钱，修不起哒，停起在。"夜雨拿出三百两银子，人们又开始修庙。庙修起哒。庙里挂有万民伞，上面写"春风夜雨"。他们又走，走到一户员外家门口，要讨歇。看门的给员外讲，员外说："叫他们进来，弄饭他们吃，安置他们睡。"夜雨和妻子进来，员外说："我这屋里有金龙和银龙，它们吃人。命大的，它们不吃，命小的，就被它们吃了的。"夜雨和妻子还是住起哒。第二天早晨，员外去看，他们还在打鼾。员外说："你们命大。"他要夜雨做他的儿子。夜雨答应了。过了些年，老员外死了，夜雨做了员外。

春风闹穷哒，找夜雨去。走到仙人桥，见桥碑上刻着"春风夜雨"，他说："他把我的名字放在前头。"走到城隍庙，见万民伞上写有"春风夜雨"，他说："他还是把我的名字放在前头。"他接着走，来到一户员外家门口，要讨歇。看门的给员外讲，员外说："叫他们进来，弄饭他们吃，安置他们睡。"春风进去，见员外是夜雨。两弟兄欢喜魁倒哒。春风向夜雨借钱，说要做屋，夜雨说："我出门去，要三年才回来。等我回来后，你再走。"夜雨去了三

年。春风说："他怕我借钱，跑哒，这人心狠。"夜雨的妻子说："您就在这里玩，他是要回来的。"过了三年，夜雨回来和春风说："我出门给你借钱，没借到。给你五百两银子做盘缠，你回家去。"

春风回去，找不到自己住的地方了。这里的楼房大屋和夜雨家一模一样。春风的妻子说："你在外头做什么呀？夜雨在这里给我们做屋，忙了三年。"

春风说："我谎了他三夜，他谎了我三年。"①

这个《春风夜雨》是萧国松在孙家香讲述基础上整理而成，故事文本字数为977个。孙家香的讲述在亲戚家，寄住亲戚家对她的讲述影响可想而知，萧国松告诉我，在开始采录的几天，孙家香对着萧国松滔滔不绝地讲，讲着讲着想不起来就去打猪草，边打猪草边想故事，打猪草时想起新故事，回来继续跟萧国松讲。就是在反反复复中讲了500多个故事。

2003年10月12日上午，我把孙家香从都镇湾敬老院接到庄溪，住在时任都镇湾镇宣传委员余发勋家里。他家有幢四层楼的房子，房间宽敞，对外接待住宿。我们安顿好后，开始采访孙家香。采录孙婆婆故事的几天，这里下着雨，人少没有任何干扰，孙家香很投入地跟我们讲，其中就有《春风夜雨》。

这次讲述是孙家香刚刚被政府接到敬老院。从我们与她见面的那一刻起，她就不停地说我们是她的亲人，不停地说共产党好，她明白，她晚年生活的变化因故事而起。在此之前，她生活在婆媳关系紧张的家里，每次来人采访，总是在家人的脸色和含沙射影的反对声中讲故事。下面是此次讲的《春风夜雨》，定为B文本：

那个人家有两个儿子，一个叫春风，一个叫夜雨。他们的大人都不在了，春风把夜雨引大，培养他读书，读了书就教学，哥哥给他成亲。春风说："我培养你读书，又给你成亲，我要睡头三夜。"夜雨答应了，就到学校去了，春风在洞房看了三夜书。第四天夜雨回了，夜雨去睡，妻子说："你看了三夜书，你看好了吗？"夜雨就晓得哥哥在谎他。春风又说："你们成双成对，我给你们五百两

① 孙家香讲述，萧国松整理：《孙家香故事集》，长江文艺出版社1998年版，第289—290页。

银子，随你们到哪里去谋事做。”

夜雨拿五百两银子，跟他妻子出门，看到一个地方修桥，是个仙人桥修到一半没修起。他就问：“你们这个桥怎么修得半参不落的？”那个人说：“这不是普通桥，是仙人桥，化不到功德就修不起哒。”夜雨就在那里领导修，修起了用了二百五十两银子，打的石碑上面写“春风夜雨”。他把哥哥名字放在前头。

又一走，看见一个庙修了一半没修起，他问：“这是修什么庙？怎么没有修起？”那人说：“这不是普通的庙是城隍庙，化不到功德钱，修不起哒。”夜雨就领导修庙修起来，他的五百两银子全用完了，庙里挂有万民伞，上面写“春风夜雨”，还是把哥哥名字放前头，他们钱也用完了，地方也没找到。

到一户员外家门口，天黑了，他们讨歇，看门的给员外讲。员外说：“叫他们进来，弄饭他们吃，安置他们睡去。”员外家里有一间房是金银宝殿，有金龙银龙，命大的它们就不吃，命小的就把他们吃掉。夜雨跟他妻子住进去了，说：“这么好的房子啊。”员外去看，见他们睡着在打鼾。员外就把他们叫起来说：“你们给我做儿子，当接班人好不好？就不走就落我这里。”他们欢喜完哒，员外老了，夜雨就做了员外。

春风搞穷了，屋也垮了，他找夜雨去。走到仙人桥，见桥上纪念碑上刻着“春风夜雨”，他说：“这不错，把我的名字放在前头。”走到城隍庙，看见万民伞上写“春风夜雨”，他说：“他还是把我的名字放前头。”

他接着走，到员外人家看见夜雨了，他说：“我现在闹穷了，给我点钱让我把房子修一下。”夜雨说：“你在这里玩，我出门有事，一两天是不得回，你等我回了你再去，我就给你钱。”夜雨就去给春风把房子修好，修得跟员外家的房子一样好。闹了三年才回去，春风说：“你怎么去这么长时间？”夜雨说：“我有事啊。”“那你就给我几个钱啊。”夜雨就给春风五百两银子。春风就说：“夜雨他好狠啊，我培养他读书，给他成亲。他还那五百两银子还给我。夜雨的心怎么这么狠。”

他走回家，看见原来那个烂屋不见了，进屋里去，他的妻子说：“你看你一走两三年，夜雨回来给我们把屋做得这么好，搞得像金银宝殿。”

春风说："好，我谎了他三夜，他谎了我三年。"[①]

上面文本字数为1032个，此次讲述是孙家香离开向家埫的家被政府接到都镇湾福利院不久，也是第一次从敬老院接到宾馆讲故事，因此，她更多的是感激政府，感激我们这些"恩人"，不难看出这次讲述或多或少地包含了回报的意义。

2006年8月7日上午7点40分，我到孙家香住的长阳土家族自治县光荣院，看到孙家香出来，就迎了上去，她见到我很高兴，拉着我的手回到她的房间。我们聊了很长时间，她告诉我这里生活很好，但很长时间不讲故事，一些故事忘记了，有些故事讲不完整。上午的讲述很顺利，故事也讲得熟练，这与每次来人她常讲熟悉的故事有关。喜欢讲的故事，她每次都会讲，不费脑筋，信口拈来，不大讲的故事越来越差，有的会遗漏情节而变成故事断片。上午她跟我们讲了20多个故事，其中的《春风夜雨》，定为C文本：

那个春风啊是哥哥，夜雨是弟弟，他们两个的大人呢都死啦。春风啊哥哥就培养弟弟读书唉，培养弟弟读书呢，后来弟弟就在教学，成教学先生啦，跟弟弟把婚结了呢，他就跟他的弟弟说："夜雨呀，我培养你读书，你教学啦，又跟你把婚结啦，我要睡头三夜的。"那个夜雨呢就到学校去教书去啦。春风呢，就在弟弟的寝室里坐了半夜，坐在那里看书。

第四天呢夜雨就回来啦呢，他去睡去，他的妻子说："你看了三夜书，你到底瞌睡来啦，今日还是睡啦。"夜雨就晓得他的哥哥是谎他的。

他的哥哥春风说："夜雨，我又培养你读书，又跟你结了婚，我跟你把五百两银子，你们两个去选地方去，随你们在哪里都行。"

那个夜雨就把五百两银子拿起呢，两个人啦就慢点走，走到呢那里一座桥啊，这是那么修的没有修起呢？跟他的人就说呢："这不是一般的桥，是仙人桥，这个要化功德修的，化不了功德就没有修了的。"夜雨呢就在那里领导呢修了这个仙人桥。仙人桥修起啦呢，就花二百五十两银子去啦。桥修起来，就打了个纪念碑呢：

① 讲述人：孙家香；讲述时间：2003年10月12日上午，晴天；讲述地点：都镇湾鑫隆酒家；记录人：林继富、周惠英。

“春风夜雨”。

桥修起来了，就又一走，走到呢就看到一座庙，庙修到个半拉子夜没有修起来，夜雨就问：“这哪么庙没有修起呢？”跟他的人说“这不是一般的庙，城隍庙，要化功德修的。功德化不到啦，就没有修的。”夜雨呢就又领导呢把这一座庙修起啦。修起啦呢，这个城隍庙的呀它有万人伞，万人伞高头就有“春风夜雨”，他横直把哥哥嘎在前头。

他就又接着走，接着走啦呢，这个银子用完了吵，哥哥给的银子用完啦。这到哪个地方呢？他接着走，走呢，就走黑啦，看到那一家屋啊就蛮好啊，那到这个屋里讨个歇去。他讨歇去呢，是员外的呀，王员外的。他说：“诶，到这个老板讨个歇去。”那个站岗的说：“讨歇，那要跟员外讲啊，我是个站岗的。”“那你跟员外讲去。”好，他就到屋里去呢跟员外一讲啊“哥哥跟我发的五百两银子用完啦，修了一座桥啊，修了一座庙啊”。员外说：“好好，那你们就到这里歇。”就弄饭他们吃呀，吃饭呢，吃了饭，就安排他们去睡去。那个屋的是金银宝殿啦，有金龙银龙，命小的呢，金龙银龙就把他吃了的。他们两个就睡，夜雨就说：“你看，这个员外呀把这么好的房子给我们睡呀。”

睡到第二天早晨呢，员外起来就去看，看金龙银龙把他们吃了没？看到他们两个一头睡一个喔，睡得粗声大鼾啦。这个员外呢就跟他们讲：“你们跟我当接班人好不好啊？你们就到这里过。”那夜雨他就欢喜到吵，就找到地方啦，他就跟员外呢当接班人啦，就在那里，在那里呢就接员外的班啦。

夜雨呢，比春风的命大些，春风家里搞穷啦，屋也都垮啦，春风说：“我去找夜雨看哈，看他们在什么地方玩？落地？这屋也垮啦，也做不拢啦，看他有钱呢跟我借点钱，把这个屋做一哈。”春风就慢点问，慢点问，他们就说：“他在这里修了一座仙人桥的，仙人桥高头有他的名字。”他慢点寻呢，寻起去呢，就看到一座桥呢，桥的碑上有“春风夜雨”呀。他又一走呢，这走哪里去呢，那你直接走，走的前面有一座城隍庙，看到城隍庙呢，那里有万人伞，那是春风夜雨修的。他就慢点走起呢，就看到万人伞上头的“春风夜雨”呀，把春风放在前头啊，夜雨在后头。他就又慢点走啊，慢点寻啦，就看见夜雨啦。

看见夜雨啦呢，他就跟夜雨讲：“夜雨啊，你走了呢，我的屋

也垮了啊，没有地方住了啊，你把钱跟我借点啊。”夜雨说：“你到我这里玩，我出门去三年有事。玩到我回来呢，你就回去，我就跟你借钱。”他就在这里玩呢，夜雨就去跟春风把屋哈做好啦，把屋一换啦，搞的金银宝殿啦，跟员外家的一个相啊。

三年他就回去啦，回去呢，春风说：“那你跟我借点钱啦，你开铺几年啦。”他说：“我有事嘛，我要把事办好啦才能回来吵，跟他把五百两银子。”春风说：“好吧。夜雨好狠的心，我培养他读书呀，又跟他结了婚啊，他恰恰跟前哦把五百两银子做的个路费呀。”

他就拿着五百两银子路费慢点回去啦，回去呢，他屋的呢，这是哪么搞呀，我不是这样的屋啊。他到屋里去呢，屋的金银宝殿啦，他的姑娘就出来啦，她说：“你看你，你到哪里去啦的？去了两三年，你看夜雨来跟我们把屋做的这么好，金银宝殿，你看你操了一哈心，你到哪里去了啊?”

他说：“夜雨要我到他那里玩啦，我谎了他三夜啊，他谎了我三年啦。”①

故事文本字数为 1676 个，此次讲述孙家香已经从都镇湾敬老院接到了长阳土家族自治县光荣院，是我们第一次来这里采录故事。由于都镇湾敬老院条件差，为了改善孙家香的生活，长阳土家族自治县政府将她接到县城龙舟坪光荣院。我们见到孙家香，感谢的话总在嘴边。这次变动，孙家香生活条件改善许多，她的身份被进入“光荣”的级别，再一次激活了她的讲述。

讲《春风夜雨》是上午 10 点多钟，她坐在床上，我们坐在床边的桌子旁，房间里只有萧国松、王丹和我。讲述现场很安静，天很热，为了更好的录音效果，我们把电扇关了。孙家香讲的时候娓娓道来，有些表情，但不夸张。讲到“春风呢比夜雨的命大些，夜雨家里搞穷啦，屋也都垮啦”，明显是口误或者记忆中的错误。我在转化成文字的时候将春风和夜雨调换过来。“半年他就回去啦，回去呢，春风说：‘那你跟我借点钱啦，你开铺几年啦’。”又有点矛盾，前面三年，这里又是半年，我又将时间转成一致。讲这个故事的时候，孙家香已经 87 岁，外

① 讲述人：孙家香；讲述时间：2006 年 8 月 7 日上午，阴天；讲述地点：长阳土家族自治县光荣院孙家香房间；记录人：林继富、王丹。

面骄阳似火，屋里空气热辣辣的，她连续讲了10多个故事，与2003年讲述相比，尽管都存在感恩色彩，但是，2003年的讲述天气好得多，讲述时孙家香的生活条件也好得多。这些都决定了2006年孙家香的讲述效果和对故事记忆产生影响，尤其细节的准确性和语言的精练程度。

2010年7月，我带14位研究生到长阳土家族自治县进行故事调查，在8天时间内，孙家香讲了两次《春风夜雨》，7月16日的讲述为D文本：

那个春风夜雨都没得爹妈哒，春风夜雨没得爹妈哒，春风是大的吵，夜雨是小的。春风呢就培养小的读书，他就只得屋里闹，落了[①]呢他读哒呢那个会教学哒，他呢，春风就把姑娘们把妻子接来哒。他说是我们啊，跟夜雨也把姑娘们弄来哒。跟夜雨把姑娘们接来呢，接来哒，那个春风他就说啊，他说："夜雨呀，我又培养你读书啊，又教学啊，我又给你把姑娘们弄来啊，我要睡头三夜的哈。"那个夜雨呢，这个事一过就到学里去了，在学里去哒呢。春风呢，就在弟媳房屋里看了三夜书啊，没睡，就看书，看啊三夜书呢。第四夜呢，那个夜雨一回来呢，衣裳两脱啊，朝铺盖里头一搁[②]，姑娘们就说："你就看书吵，看啊三夜书，你今晚还是瞌睡来哒？就晓得睡呀？"那个夜雨就晓得哥哥是谎[③]他的啊，是谎他，没睡。

嗯，他，那就，那个春风也就说，他说："夜雨呀，我又接你读书啊，又教学啊，又跟你把妻子弄啊来啊，我给你把五百两银子啊，你各人找地方，管你在哪里。"那个春风呢就给夜雨把五百两银子，夜雨就把姑娘引起走，找地方去的吵。

走哒呢，一走到一座桥啊，一看修哒个半残不落啊，没修好啊，他就跟他问啦，他说："那座桥啊，哪修那门个又没修啊的啊？"他们说："那不是一般的桥，那是仙人桥，仙人桥化功德哒修的，化不到功德就没有修的。"那个夜雨呢就跟领导呢就修那座桥，桥修起哒呢，桥修起哒有纪念碑吵，纪念碑上打的呢，打的字呢，就说"春风夜雨"。春风，把哥哥嘎[④]到前头啊，把哥哥嘎到

---

① 落了："后来"的意思。
② 一搁："钻"的意思。
③ 谎："骗"的意思。
④ 嘎："放"的意思。

前头。

走哒又走呢，又把姑娘们引起走哟，那就用啊两百两银子哒了，还有三百两银子，一走走呢看见一座庙啊，又修哒个半残不落，他就跟他问哪，他说："那里那么大座庙啊，修到那么个半残不落啊，哪门没修啊的?"他们说："那不是一般的庙，是城隍庙，要化功德修的，化不到功德就嘎到没修啊的。"夜雨呢就领导修那个庙，修那个城隍庙，修起哒呢，那个城隍庙的上有万人伞哟，万人伞，他就把春风嘎前头啊："春风夜雨"啊。

他各人又接到走走啊，走黑哒，走黑哒那个城市里呢，他就去讨歇啊。嗯，讨歇呢，员外的，有站岗的，他就讲啊，他说："是我们将哥哥给我们把的银子啊，我们在那里修啊座桥啊，修啊一座庙啊，把钱用完哒"，他说："是我们还是找不到地方啊，就黑哒呀，在这里讨个歇啊。"那个站岗的他说那去问哈员外去哪，讨歇要问员外的啊，最后他就跟员外一讲呢，员外就说："那你们就在这里歇。"

就在这里歇呢，他们就吃饭，吃饭哒洗汗①，洗汗哒他们就睡。睡呢员外那个屋里呢，是金银宝殿的屋，屋里有金龙银龙，就把他们安置到那个屋里睡去呢，去睡去呢，那个夜雨就跟姑娘们讲啊，他说："你看那，那个员外啊，把我们安排那么好的房子睡啊，铺睡的三条毯子啊，床顶是黄盖啊，屋里金银宝殿啊，我们嘎得屋里睡。"两个睡哒呢，睡哒亮哒，亮哒呢，员外他去看看。命大的呢，金龙银龙就不吃，命小的金龙银龙就吃哒，去看看吃啊不得？一看呢，看到他们睡得呼呼打鼾咯，还在呼起打鼾啦，一头睡一个哦。那个员外就跟他讲，他说："你昨夜是找地方啊，你们就在我这里落，就在这里接我的班，行不行啊?"夜雨说："那好，那我们就接您儿的班哪，就照顾您儿。"他就接员外的班哪，当员外啊。

弄啊两年呢，那个春风他的屋垮哒，夜雨一走他们家就搞穷哒哟，没得银子哒，所以夜雨的命好的哟。夜雨的姑娘们的命都大，金龙银龙没吃哟，嗯，没吃呢员外就叫他们当接班人。在他那里去，他说"我就是接班人。"弄啊两年呢，夜雨在那里弄啊两年呢，春风屋也垮哒，夜雨一走呢就搞穷哒。那夜雨（应该是春风）跟他姑娘们讲啊，他说："夜雨不晓得在哪方去啊的，我又陪到他

① 洗汗："洗澡"的意思。

读书啊教学啊，我又跟他把姑娘们弄啊来啊，我跟他把啊钱哒叫他找地方啊，只看在那些地方去啊不得啊”，他说：“我去慢些查哈看哪，查到哒呢叫他给我搞几个钱哒，看他把这个屋换一下啊。”跟姑娘们就这么讲。

一去呢，就问，慢点问啦，问哒，他说那您儿要找夜雨的呢，找仙人桥，找到仙人桥哒呢，仙人桥是他领导修的。他又慢些问啊，问起去哒呢，仙人桥高头[①]那个纪念碑呢“春风夜雨”啊，他说那好啊，他说把我嘎到前头啊。那个春风说啊，他说那，您儿不晓哪个，您儿找到那个…嗯…城隍庙哒耶，嗯…也有夜雨的名字。啊，他就慢点走啊慢点问啊，看到一个城隍庙呢，它那个庙门上哪，高头就有“春风夜雨”啊，也还是把哥哥嘎到前头啊，他说那他还是把我嘎到前头啊，我还是去找他去。就一找呢找到那个城子里去呢，听说是在那个城子里住啊，一找起去呢就看到那个夜雨哒。他说：“哥哥你哪门来呀的？”他说：“我搞穷哒，屋也垮哒，我来找你给我借几个钱的啊，你看，我住不拢哒吵。”那个夜雨他说：“那你就在我那里玩，我回来哒你就走，我在远处啊，有一笔事啊，那去有几年啦，我回来哒你就走，就给你把钱。”

那个夜雨呢，就来给他哥哥修房子啊，把屋里搞建设，搞哒跟他那一样啊。春风横着在那里玩，玩啊两三年啦，他天天念，他回来哒才给我交钱哪，横着没回来，天天在那里玩。

过啊两三年呢，夜雨才回去，回去呢，他说：“你回来哒，我要你借点钱我啊，把个屋修哈换哈的啊。”他说：“那我给你给，跟他把五百两银子。”那个春风他说：“夜雨好狠心，我培养他读书啊，给他送到这里来啊，他将将乎乎把五百两银子啊，我只走得到屋啊，只做得到盘缠啊。”又还要……就回来，回来只做得到盘缠吵五百两银子。

走到屋哒呢，妈（的）他那个地方换哒，不是那么个地方哒，不是原来的地方哒，妈（的）屋也是蛮好的房子哒，跟员外的房子一个相啊。地方改动哒，我去啊三年啊地方改动哒，改变哒那是哪门搞的呀，在那个屋里问哈看哪，我的屋在哪里去啊的。在屋里去呢，就看见他的姑娘们哒啊。他姑娘们说：“你哪门去玩啊两三年的啊，你看夜雨来跟我们把屋建设这么好啊，你看金银宝殿啊，你

---

① 高头：“上面”的意思。

看这么好啊，地方什子都这么好啊，你看你哪门去玩啊两三年哪，你说。”

啊，那个夜雨，春风哦，他说，那不是，我谎他三夜啊，他谎啊我三年哪，我们两个没弄对啊。①

7月16日，我参加土家族始祖廪君文化节活动，学生去采访孙家香，孙家香听说是我的学生，就用故事来招待他们。学生多是外地人，孙家香用方言讲，速度快，音量低，同学们听起来困难，讲述现场安静，听众却很茫然。小覃问婆婆记不记得两兄弟故事，她立即开讲《春风夜雨》。这次讲的故事文本字数为2394个，是孙家香《春风夜雨》文本中最长的一个。

7月24日下午4点，我到孙家香住的地方，婆婆在擦洗身子，我们在门外等。婆婆洗完后出来，我大声介绍我是林老师，等听明白，婆婆很高兴，就拉着我的手说起了近来的身体和生活状况。不久，她就跟我讲起故事，并说前次跟我的学生讲了很多。我静静地坐在她身边，她一口气讲了13个故事，第6个是《春风夜雨》，为E文本：

春风夜雨，大人死的蛮早，春风是哥哥，夜雨是弟弟。夜雨读书蛮狠吵，春风就培养他读书。春风就把姑娘给接来了呢，给夜雨把姑娘接来了。就跟夜雨讲啊：“我培养你读书啊，还给你把姑娘接来了啊，我要睡头三夜的啊。”夜雨他跑到学里去了，春风就在房里看了三夜书。第四夜，夜雨回来了，把衣裳一脱啊，往铺盖里一搁啊，他的姑娘就说：“你看了三夜书吵，看累了，瞌睡来了，还是要睡吵。”夜雨就知道他的哥哥是谎他的，没睡。

春风说：“夜雨啊，我培养你读书啊，又把姑娘给你接来了啊，我给你五百两银子啊，你们去寻地方啊。”夜雨的命蛮好吵，把了五百两银子，就走。这到哪里去呢，心里就在想。

就这么一走，走到上面一座桥，就问：“这桥修了半头不修了，这人不能走啊，是为什么不修了呢。”工人就说：“这不是一般的桥，这是仙人桥，要化功德来修的。”他就来领导修这个桥，修这个桥啊，用了两百两银子啊，桥修起了，要竖纪念碑吵，纪念碑上

① 讲述人：孙家香；讲述时间：2010年7月16日上午，阴天；讲述地点：长阳土家族自治县光荣院孙家香房间；记录人：张远满、李敬儒等。

面写着“春风夜雨”吵。把银子用了两百两去了，还剩三百两吵，又还是走。

走了多远，看见一座庙，也是修了半截不落啊，不修了。夜雨就说：“这是怎么没修起呢？”“这不是一般的庙，这是城隍庙，要化功德来修的。”夜雨就领导把这个庙修起了。修起了，这五百两银子用了三百两，就用完了。就要立碑吵，就写上“春风夜雨”，把“春风”嘎在前面。

走到这个城市里就走黑了，就在员外那里讨歇。员外站岗的就把他引到员外那里去，“银子用完了，哥哥叫我找地方，修了一座桥，修了一座庙，来找地方啊，走黑了，到您儿这里来讨个歇。”员外就说：“你就在我这里歇。”就弄饭吃，洗澡啊，洗完了就睡。睡的这个屋里金银宝殿啊，凌波床啊，毡子毯子的铺盖啊，金龙银龙啊。他们两个就讲：“这么巧啊，把我放在这么好的房子里睡啊”。

早上起来了，员外就过来看。命大的咧，金龙银龙就不吃，命小的就被金龙银龙吃了，他们两个还睡得啾啾声。员外就跟夜雨讲：“夜雨，你给我当接班人，你的命大，就给我当接班人。”他们两口子命都大，金龙银龙就没吃他们吵。就在这里当员外。

夜雨一走咧，春风家里就好穷了，屋也垮了。春风就跟姑娘们讲：“我去找夜雨去，看他在哪里落了地。看他在哪里成家了，我们去借点钱，把屋换一下。”

横直就寻不到地方，就慢点问，就说，“你走到仙人桥啊，那里就是夜雨修的啊。”“春风夜雨”，春风就说：“把我的名字放在前面，还是欢喜我的啊。”就走到庙里面了咧，又是把“春风”放在前头，就这么慢点寻起去，到屋里了呢，就看见夜雨了。

“夜雨，我请你借点钱啊，你看你们走了我们的屋也垮了啊，我们造孽。”夜雨就说：“哥哥啊，你就在我这里玩，我出去有点事啊，有多远啊，要两三年才能回来啊。你就在我这里玩，我回来了你再走啊，我再把你钱啊。”就在这里玩就玩了三年啊。

夜雨就把他屋里建设得跟员外屋里一样了啊，给他弄好了才回去，给他把了五百两银子。春风就说：“夜雨心好狠啊，我培养他读书啊，把他给姑娘接来啊，把他五百两银子啊，他也给我五百两银子啊，走得到屋啊？回去把这五百两银子盘缠用完了。”走到屋里，找不到地方了，到屋里一去，看见他的姑娘们。“春风你到哪

里去了的啊，你看夜雨把我们的屋建设得这么好啊，你到哪里去了两三年啊？”

“是的，我谎了他三夜，他就谎了我三年啊。”①

这个故事是讲完《武松打虎》之后，我要求她讲的：“婆婆你跟我们讲讲《春风夜雨》。”孙家香爽快地说“好啊”就开始讲述。这次讲述文本字数为1326个。孙家香每讲一个故事都要略微停顿，较之前一个接一个的讲述有些不一样，毕竟她已是91岁的老人了。身体动作不多是其故事讲述的特点。孙家香的耳朵越来越不好使，眼睛看不清楚，因此，她现在的讲述已经很难观察听者的情绪，受听众和观众的影响较少，主要按照自己的节奏和自己的方式讲述，当然除了有目的的引导。孙家香讲的13个故事，有一个故事我没有听到，先前听过多次的故事这次也有变化，主要是情节和语言简单了或出现串线。

孙家香所讲《春风夜雨》4个文本跨越12年，故事的核心母题和基本情节没有变化，从历时维度来看，12年的故事生活史之于孙家香故事发展来说几乎没有多大变化，但是，从共时维度来看，5个文本在讲述过程中出现了明显的差异，听众与孙家香“在场”的文化情境影响故事讲述差异的复杂性。

二　讲述逻辑在哪里

孙家香讲《春风夜雨》，总与讲其他故事连在一起，从而构成了孙家香故事讲述传统的重要表达，比如，2003年10月12日孙家香所讲故事依照讲述的顺序内容如下：

福利院的生活及讲述故事情况、《财帛星》、《洪水泡天》、《向远耀》、《圆梦》、《张天师》、《皮匠招驸马》、《春风夜雨》、《董永和七仙女》、红军记忆、以前讲述故事情景回忆、《子不嫌母丑》、回忆“文化大革命”时期讲述故事、讲述当地观音庙、《彭祖》、讲述故事的习惯、《孟姜女》、《讨米佬》、《孙悟空》、《周扒皮学鸡公叫》、《周扒皮喂蛇》、《兔子的豁嘴》、《鸡公好夸奖》、《东郭先生和狼》、生活习惯、

---

① 讲述人：孙家香；讲述时间：2010年7月24日下午，晴天；讲述地点：长阳土家族自治县光荣院；记录人：林继富、李艳芳等。

《鹦哥》、《野人嘎嘎》、《张公百忍》、《柳缺巴子斗神兵》、《木匠做活一只眼》、《鲤鱼精》、《人心第一高》、《秦始皇赶山》、《老巴子》、《蛤蟆精》、《天地良心》、对故事真假进行判断、《长鬼》、《马兰花》、《嫁匠嫁赶仗》、《请七姑娘》、《白毛女》、《小神子》。①

从上面的目录我们看出讲《春风夜雨》的时间出现较早，意味着孙家香对这个故事把握较为娴熟，不需要提醒。同时，这个故事出现在《皮匠招驸马》之后，且有较强的现实性，似乎透露出《春风夜雨》的传统倾向性和主题的集中性。2010 年 7 月 24 日，孙家香讲《春风夜雨》之后是讲《胡二不贪财》、《不存好良心》，三个故事主题都是讲良心好与良心坏。《胡二不贪财》、《不存好良心》是孙家香讲完《春风夜雨》之后，没有任何人提醒的主动讲述，并且没有休息和停顿就顺畅讲完了。讲《春风夜雨》之前，孙家香讲的故事为《武松打虎》，这个故事的主题与《春风夜雨》有明显区别。1997 年孙家香讲完《春风夜雨》之后接着也是讲《胡二不贪财》。可见，讲述人在长时段讲述中，往往能够将主题相似的故事在讲述的逻辑顺序中集中讲述，以此凸显讲述人的道德意识和社会观念。

主题相似的故事集中讲述，与讲述人边讲述边联想有紧密关系，讲述人的联想记忆成为故事讲述逻辑的起点和核心，也预示着讲述人潜隐的故事分类意识。

上面的讲述更多表达了讲述人叙事主题的延续和转换，在此过程中听众跟着讲述人走，听众没有干预讲述人的讲述，听众尊重讲述人的传统选择和传统表现方式，但是，并不意味着讲述人忽视听众的存在。在民间故事讲述过程中，有的时候，因为听众的特殊性，讲述人的讲述逻辑往往被听众的兴趣和喜好所湮没。2010 年 7 月 17 日，孙家香讲《春风夜雨》的前一个故事为《黄莺叼鼠》，后一个故事为《蛤蟆精》，两个故事内容的逻辑上没有多大联系，也不能产生联想性记忆，于是，《春风夜雨》的讲述只能在提醒中进行，当时采录者有一段场记："这个故事是在长阳非遗保护中心小覃提醒下讲的，她问记不记得两兄弟故事，她立即说'春风夜雨'，讲完后，孙婆婆说：'说谎话，谎他的哕，三夜没睡哕，他就谎啊他三年，我谎啊他三夜啊他就谎啊我三年。'讲述现场大家认真听，很安静。孙婆婆讲得很起劲，但是，明显看出有些累了，同学们有些听不懂。"《春风夜雨》后面的《蛤蟆精》也是在提

① 林继富田野调查日记：2003 年 10 月 12 日。

醒下完成讲述的。①

在这里，孙家香的讲述逻辑被湮没了，主要是调查者的引导式讲述，而引导者又非常明确地知道孙家香熟悉这个故事。听众的引导实质上是打断孙家香的讲述思路，其讲述逻辑就变得混乱了，于是出现讲述时故事与故事之间的不连贯。像这种类型的讲述在今天的故事讲述中较为突出，比如为了开发旅游和发展地方经济，利用故事打造地方文化品牌等，掺杂政府声音的讲述十分明显。因此，采录故事时，我们应该更多地尊重讲述人的讲述逻辑，更多地让讲述人自己完成讲述，这样才能够清晰讲述人对叙事传统的把握，充分发挥故事讲述的社会功能。

三　听众身份的影响究竟有多大

引起民间故事变化的原因很多：地理的、历史的、社会的等多方面的因素都可能在民间故事传承的纵轴上留下印迹。故事变异可能出现母题的缺失或增加、主人公的置换或故事背景的更改、情节的丰富或缺省等。然而，针对故事讲述的具体场景，每一次讲述就是一个完整文本的呈现，就是故事传统在某个时间点上的存在。因而，民间故事变异必须在某次讲述及其文本与其他讲述及其文本对比中洞察故事流动的相似性和差异性，从而建立起故事传承谱系。

在孙家香的故事世界里，保留了大量的民俗知识，也表现出她对某些民俗母题和故事的特别钟爱，她不但能够讲许多地方的传统知识，而且对信仰传说持严肃认真的态度。她讲故事的神情极为专注，对故事中发生的事情深信不疑。讲述的故事要么成为自我观念的一部分，要么与地方传统融为一体。就是这样一位守护传统的传承人，② 在2010年的考察中，她为我和我的学生讲的《春风夜雨》却有明显的差异：2010年7月16日讲《春风夜雨》的长度为2394个字，2010年7月24日讲《春风夜雨》的长度为1326个字。两次讲述相距8天，第一次讲述比第二次讲述长了1068个字。如何解释这种现象？故事究竟在哪些情节上被拉长和缩减？为了清晰起见，我们将孙家香两次讲述《春风夜雨》的

---

① 林继富主编：《寻找传统：长阳土家族民间文化调查》，2010年（未刊稿），第181页。

② 林继富：《民间叙事传统与故事传承》，中国社会科学出版社2007年版，第221页。

母题进行分解，其长度如表1所示。

表1　　孙家香两次讲述《春风夜雨》母题时间分解表

讲述时间＼故事情节	春风帮夜雨完婚	春风赶夜雨离家	夜雨修桥、修庙	夜雨接替员外	春风遭难找夜雨	夜雨帮春风渡难关
2010年7月16日	319	105	365	495	635	475
2010年7月24日	196	79	274	286	292	199
相差字数	123	26	91	209	343	276

从表1中可以看出，两次讲述时间很近，可以排除社会观念和地区文化发展水平的影响，排除历史环境的作用，排除讲述人情绪的变化。孙家香从生活在长阳光荣院那一天起，就享受到其他院友未享受过的待遇。每次调查，孙家香都流露出自己因为讲故事而有今天待遇的自豪情绪，这种情绪激励了她的讲述从容自如。县城让她的生活世面更加开阔，接触的人越来越多，探望她、听她讲故事的人较为频繁。她知道，因为讲故事才有今天的待遇，因此，每次来人她都会用故事招待，长年月久，她掌控故事讲述场面更加娴熟，讲故事的技巧更加成熟，看人讲故事，看人的身份讲故事成为她进入长阳光荣院讲故事的明显转变。

2010年7月16日，孙家香讲《春风夜雨》的听众是我的学生。在去调查孙家香的时候，由长阳土家族自治县非物质文化遗产保护中心的工作人员带领，告诉孙家香今天来的人的身份，孙家香听了很高兴。在同学们的要求下讲了《春风夜雨》。这次讲述孙家香淡化了很多观念，拂去了平日讲述中的许多禁忌，她是国家级非物质文化遗产项目代表作传承人，讲故事的水平得到了人们的肯定；面前都是一些从未听过自己故事的学生。学生的身份让她放下了许多冠冕堂皇的客套话和小心翼翼的语言。学生身份驱使孙家香的讲述更加详尽、细致。这些都引导着她的讲述自由、轻松，在遵循《春风夜雨》基本母题基础上随心而起，随意发挥。此次讲述在“春风遭难找夜雨”、“夜雨帮春风渡难关”的情节上张扬最为充分，尤其在细节描写交代上更加详细。

2010年7月24日，孙家香讲《春风夜雨》的听众是我和我的学生。我在孙家香的眼里是“领导”，是“恩人”、是北京来的朋友，因此，每次见面，她总是汇报自己近来的生活状况，更多的是感谢国家、感谢党，倾诉自己生活中不满意的地方，唠叨哪些人对她好，哪些人对

她不好，这就决定了孙家香的讲述不可能忽视我的身份。近10年来我反反复复听她讲故事，在她眼里，我是一个喜欢听故事的人，熟悉她的故事，她跟我讲了多遍《春风夜雨》。因此，这次讲述更多地遵循《春风夜雨》的传统情节，随意发挥的地方少，也没有更多的细节描写，她的讲述比8天前的讲述简练清晰一些，流畅自然一些。

当然，我们也发现在跟学生讲到弟弟夜雨婚后头三夜由哥哥春风来陪的情节时，在场的学生流露出了惊讶和疑惑，虽然学生认真听，但是，听不懂的茫然还是影响了这次《春风夜雨》的讲述。

四　听众行为影响故事讲述吗

孙家香4次讲《春风夜雨》的听众都不一样，听众的变化影响孙家香讲述的完成。听众影响故事讲述活动较为复杂，也表现出变化的多样性。

1998年萧国松和萧筱到椿树坪采录孙家香的故事，此前萧国松多次记录过孙家香的故事。讲述时萧国松打开卡带录音机，边录边记。孙家香是萧国松的婶娘，交流方便，讲述自由通畅。但是，这次采录孙家香故事有明确的出版任务。在采录过程中，孙家香不断地回忆，不断被老萧提醒，有的时候，讲着讲着想不起来，孙家香就会帮助主人家打猪草。孙家香的故事在讲述、记忆、劳动中完成。

1997年3月，孙家香两天7个小时为我们讲了包括《春风夜雨》在内的59个故事。这次孙家香的精力充沛，故事讲得好，讲的时候像放电影时的胶片，不断外泄，滔滔不绝。如果一时想不起，她略微停顿说自己没有了，这个时候不要真以为这样，只要她喝一口水，眼睛一转，或经旁人提醒，故事又从她的嘴里蹦了出来。她讲故事的兴致极高，往往眉飞色舞，十分投入。孙家香说："我讲故事很注意周围人的动作，如果听者愿意听、认真听，我就越讲越欢喜；如果听众不认真听，或者东张西望，我也就不愿意讲；如果在座的欢喜听，我就会想到很多故事。"① 孙家香的讲述习惯告诉我们，听众的态度决定故事讲述效果，听众的行为影响故事的讲述进程。如果讲述人感到听众沉湎于她

---

① 访谈对象：孙家香；访谈人：林继富；访谈时间：1997年3月22日上午，晴天；访谈地点：都镇湾椿树坪萧国柱家。

的讲述之中，倾听她的故事，那么，她讲述时就会更加投入，她的故事也变得更加精彩，更加流畅。

孙家香讲故事的动作不多，但是，她常常边讲述边环顾四周，边讲述边观察听众神态。讲述现场听众的人数、听者的反应、听众的赞许、听众的笑声、听者与她的对话以及听者的神情、她与其他讲述人之间的彼此讲述形成的竞争等，都会调动她的情绪，都会刺激她讲故事水平的发挥，都会对她选择故事、提升故事讲述技巧产生影响。2006 年 7 月 24 日，孙家香被邀请到“非物质文化遗产保护国际学术研讨会”上讲故事，讲述地点在清江花园酒店。讲述现场听众包括参加会议的国内外代表，长阳有关部门的工作人员以及酒店的服务人员等 100 多人。由于孙家香行动不方便，她坐在代表座位区的第 2 排。这次孙家香讲了《老巴子求亲》、《老虎妈妈》、《许仙与白素贞》、《卖吊颈鬼》四个故事。此次讲述现场人多，听众文化层次高，摄像机、照相机不断发出咔嚓咔嚓的声音，这些因素导致孙家香在讲烂熟于心的《老巴子求亲》时紧张得几乎忘记，后来在萧国松的提醒下完成讲述。明显看出，孙家香开始不适应这样的场面，讲的时候放不开。随着讲述的逐渐展开，从《老虎妈妈》开始，她的讲述变得越来越流畅了。由于孙家香年龄大，又用方言讲述，她的讲述很多外地听众听不懂。虽然绝大部分听众有些茫然，但是每个人认真地听，这些听众中包括参加会议的美国民俗学家莎伦·谢尔曼。会场上讲的比我们平时采访她所讲的故事要干净一些，没有那么多口语的随意和啰唆。原计划安排孙家香讲 3 个故事，讲完后，孙家香还不过瘾，主动讲了《卖吊颈鬼》。这个故事很圆满，也很流畅。看来孙家香逐渐适应了会场上的讲述，喜欢讲自己喜欢的故事。①

在讲述现场，一个笑声会带给讲述人对故事真实性的怀疑，一次移动座位会让讲述人觉得故事讲得好或不好，因为疲倦的人来来回回的走动，便会使讲述人变得紧张。“每当孙家香讲述董永和七仙女传说时，她总也忘不了附会出董永的儿子就是董存瑞。听到我们的笑声，她知道故事讲述有些问题，就反复地强调‘那是真的呢，那是真的’。”这些充分说明孙家香在不断调整讲述内容，极力跟踪时代步伐，将家喻户晓的战斗英雄董存瑞粘贴进传统的故事之中，以此拉近传统与现实的距离，拉近自身与时代的距离。我们的笑声，在她看来是对董永和七仙女

---

① 林继富田野调查日记：2006 年 7 月 24 日。

结婚生下董存瑞的怀疑，于是一再强调这是真的，千真万确的。[①]

好的听众是好故事诞生的基础，凡是讲述人留下来好的故事，少不了听众的反作用。2003 年孙家香讲的《春风夜雨》是在她刚刚从婆媳矛盾激烈的家被接到都镇湾敬老院。为了调查的方便，我们把她从都镇湾敬老院接到招待所住下来，由学生专门照顾，吃和住的条件都很好，外面下着雨，没有嘈杂的声音。讲述在屋子里进行，听众有萧国松、田凤鸣（都镇湾镇文化站副站长）、余发勋（都镇湾镇宣传委员）、周惠英（我的学生）和林继富。现场每个人都轻松地坐在孙家香的周围，认真听。当地人多，语言交流畅通、生活习惯一致，孙家香讲述很投入，流畅自然，此次所讲的《春风夜雨》在 4 个文本中算得上较好的一个。

五峰土家族自治县的刘德培是孙家香的“邻居”，生活在五峰土家族自治县白鹿庄，离孙家香生活的向家堉只有一山之隔，讲述环境与孙家香很相似。刘德培无数次讲了《皮匠驸马》，但是，讲得最丰满、最生动、最具神采的一次，则是 1985 年 7 月 24 日晚上：“刘德培应邀在宜昌地区教师进修学院演讲故事，听者绝大部分是本地区的高、初中语文教师。此既不同于存在方言隔阂的外省、外地区听众，又不同于本县人。而且，他们又是普通听众，不带学者考究的眼光，听时想笑就笑，使刘德培全无应考的紧张感觉；他们又有别于本地区青年工人、青少年学生，年龄在 30 岁至 50 岁之间，社会阅历较深，刘德培在讲述中无须顾虑什么、禁忌什么。加上环境合适，百余名听者挤在一间教室内（门口和走廊上另有 20 余人），刘德培与听众的情绪交流及时，因之效果甚佳。……《皮匠驸马》是刘德培在自己与老师们情绪都达到高潮时讲的。演述中他接连离开座椅、摸头、跺脚、伸指头、伸手、蹽脚、跳脚、摸腹、侧身拍臀等，均随兴致加以动作，为 1976 年我结识以来所少见（以往只摸头、伸手，无大幅度动作）。”[②] 在这种轻松和谐，没有任何语言障碍的场景中，刘德培自由讲述、自由发挥，听众的积极反应和聚精会神的倾听使他的《皮匠驸马》讲述获得了空前的成功。

在考察孙家香故事讲述中，我的设备从卡带录音机到数码录音笔，从卡片照相机到专业照相机、摄像机，孙家香也从 78 岁到 92 岁，然而，无论哪一天去聆听孙家香的故事，录音机、照相机、摄像机等机器

---

① 林继富：《民间叙事传统与故事传承》，中国社会科学出版社 2007 年版，第 222 页。

② 刘德培讲述，王作栋整理：《新笑府》，上海文艺出版社 1989 年版，第 194 页。

构成的第三只眼一直对她的讲述产生影响。见面时的闲谈，她总是从容自如。当我们打开机器、调换磁带、照相的动作、录像机的摆动，孙家香的讲述总会出现问题。在孙家香看来，机器的开启意味着将一个普通意义上的谈话变成一个真正意义上的访问，而不再是漫不经心地闲谈了。因此，讲述过程中，摆动机器的行为会在讲述人那里潜隐着哪些有价值而哪些没有价值的判断。

也就是说听众的行为，哪怕是微不足道的行为均可能对故事讲述产生影响，都会影响故事的构成。比如，讲故事开始时，听众往往很安静，这是因为还没有进入真正的讲述环境之中，也许听众在一开始很害羞，也许听众还在彼此打招呼的阶段，也许听众想静静地听出故事讲的什么，等等。在这样的情况下，讲述人会主动地、积极地制造各种机会和关口提起听众的兴趣，使听众尽快融入故事之中，拉近自己与听众之间的距离。当故事逐次展开，故事讲述气氛慢慢形成。讲完后，听众询问故事中的细节，讲述人在回答和接受中丰富了故事，完善了故事；听众或许调笑故事中人物的行为，或许沉浸在故事美好的幻想中，或许关心人物的命运，等等。讲述过程中听众添油加醋不断使故事丰满起来，听众和讲述人对情节所发的个人感慨也伴随着讲述过程的推进使故事不断地得到丰富。

但是，并不是听众的所有行为都有利于故事的发展，有相当多的听众的行为会干扰讲述人的故事讲述，引起故事质量的变化，诸如讲述现场小孩的哭闹，不耐烦的听众突然大笑转移其他人的注意力，对故事某部分好奇而不自觉发出的声音，对不理解情节的中途提问，听众表现出的不耐烦情绪等，常常导致故事讲述的中断和故事结构的不连贯性，故事讲述逻辑的混乱，损害故事意义的有效表达。

五　故事讲述有没有听众圈

在都镇湾，无数人听过孙家香讲的《春风夜雨》；每一次讲《春风夜雨》的现场聚合众多听故事的人。《春风夜雨》包含的传统倾向和思想观念凝聚着具有听同类故事的人。正是在长时间的相互选择和彼此认同中，孙家香和听故事的人形成了恒固的社会关系和故事连接，在他们周围各自形成了较为稳定的故事传承范围（故事传承圈）和听故事人的活动范围（听众接受圈）。

孙家香讲的神话和幻想故事相当优美，寄予当地人美好的愿望，叙事世界描绘得富有安宁和幸福美满。对于相信故事是真实的孙家香来说，讲故事成为她艰苦生活的最好补偿，“她相信故事里的东西是真的，总是希望在哪一天真的有金子突然出现在自己眼前，总希望哪一天有不愁吃不愁穿的日子突然来临”①。由于特殊的生活经历，孙家香讲的神怪故事和精灵故事成为比其他讲述人更富有思想深度和讲述激情的领域。孙家香已将民间故事内化为她生命的一部分，深刻影响着她的生活态度和对社会的观察。孙家香没有强烈地拒绝某些主题，却也表现出对幽默喜剧故事的不感冒，对荤故事的排斥。孙家香对现实的掌控明显比男性讲述人差，尽管她在努力追寻现实。因此，以孙家香故事为核心的传承圈就是以传统的信仰故事和传统的幻想性故事为基础，围绕孙家香的听众接受圈也是以此传统内容为根本。

当然，在孙家香故事讲述现场，孙家香不是绝对的讲述人，也没有绝对的听众，孙家香与听众处在不断变换之中，处在相互影响和被影响关系中。孙家香和听众构成故事讲述的主体角色，二者可以互换。只不过在一定场合下谁更占有讲述权而已。诚如孙家香的乡邻所说：

> 讲故事就是说凑乐趣，旁边还要有帮腔的，还要有插你的言的，这样的就是讲故事一班班都能讲故事的，就是他在旁边懂一下，可以插言，那我就讲的有一点劲，他越是提醒，我就想得起来。②
>
> 比如说讲故事呢，最好是有对象的讲，有人陪到讲。比如说，我这会儿，您天天到我这儿，我天天到您这儿，互相之间逗趣，互相比赛才讲得起劲。讲故事要有对象。③

这些“帮腔的”、“有人陪到讲”、“逗趣”等就是听众参与，讲述人与听众构成了和谐的讲述整体。讲述中的听众和讲述人缺一不可，但两种角色常常不固定，互动互置产生的碰撞和彼此转换总是发生在讲述现场，此时是听众，彼时则是讲述人，这种转换可能发生在一瞬间，可

---

① 林继富田野调查日记：2003 年 6 月 21 日。

② 访谈对象：李国兴；访谈人员：林继富、周惠英；访谈时间：2003 年 10 月 13 日下午；访谈地点：都镇湾十五溪村 5 组李国兴家。

③ 访谈对象：刘泽刚；访谈人员：林继富、周惠英；访谈时间：2003 年 10 月 13 中午；访谈地点：都镇湾十五溪村 8 组刘泽刚家。

能发生在相异的讲述场域。

孙家香与听众在彼此尊重和信任中提升故事讲述质量，活跃讲述现场。“有时在座的听众变为讲述人，讲述人又变成听众；也有几个讲述人各执己见的情况，甚至出现讲述人互相争吵得面红耳赤的紧张局面。好的听众培养好的讲述人，反过来好的讲述人又能培养出好的听众，他们共同的前提是讲述人和听众对民间故事有同质的认识，对其予以充分的承认和肯定。”①

孙家香讲故事借助表情、手势和动作等非语言构制出一个非现实的虚拟的故事时空，并且依靠传统的力量将讲述人与听众连接。比如《春风夜雨》情节在故事时空中依照叙事逻辑演进，孙家香的讲述行为则在另一个现实时空中延续。尽管孙家香每次讲《春风夜雨》总是相信故事存在的真实性和合理性，但是她终究不能“见证”《春风夜雨》中发生和演进的世界和其中的任何事物。这种由语言构建出来的故事世界包含的传统与现实世界勾连在一起，交织在一起。她依靠与《春风夜雨》关联性传统的力量将故事世界与现实世界，将自己与故事形象融为一体，因此，《春风夜雨》讲述在场的文化语境、历史语境和社会语境始终规约着听众的“阅读”活动，规约着在场听众接受故事。

孙家香既是讲述人又是听众，时间不同、场合不同、扮演的角色也不同，但是，作为讲述人的孙家香讲的故事和作为听众的孙家香听的故事的内容、风格和传统倾向基本一致。这就导致孙家香在长期的讲述实践活动和听众不断选择故事讲述场所中，传承圈与听众圈的高度一致，呈现出的民间叙事传统具有鲜明的倾向性。

六　结　语

作为国家级非物质文化项目代表作传承人之后的孙家香的讲述带有回报感恩的倾向，每次在有限的讲述时间里，她往往选择自己熟悉的故事，并且是带有明确意义的故事。

作为守护传统的讲述人，孙家香擅长讲传统故事，这些故事离现世生活比较遥远，比较陌生，但是它一直在协调现实世界、地方传统和个

---

① 〔日〕饭丰道男：《采录调查的方法》，见张冬雪、张莉莉译《日本故事学新论》，辽宁大学出版社 1992 年版，第 145 页。

人之间的关系，也正是在处理这些相互关系中，孙家香的故事讲述才获得了文化意义和现实功能。

在讨论孙家香所讲《春风夜雨》中，我们认识到讲述人与听众构成的关系，不是二元的，而是多维互渗、互动的关系，是意义生成和传统生成与传播的关系，是传统创新与文化遗失的关系，讲述人和听众之间并非固定不变，而是随时随地在发生转化。如果我们把讲述人讲故事作为故事文本的开始，听众接受故事作为故事意义诞生的起点，那么这个过程在传统的规约下，始终处在循环之中。

民间叙事的即时性与创造性

——以故事家谭振山的叙事活动为对象

辽宁大学　江　帆

民间叙事作为一种口承文学样式，其基本特征是以人为载体进行传承和流动的。对民间叙事的研究离不开对其载体的研究，尤其是对这一传统的积极携带者——叙事者的研究。民间叙事者由于彼此的生存经历不同，个人资质各异，因而在叙事活动中无一例外地体现出各自的风格与特点。这一点很像解释人类学的代表学者克利福德·格尔兹（Clifford Geertz）所说的："人是悬挂在由他们自己编织的意义之网上的动物"，因而，对"文化的分析不是一种探索规律的实验科学"而是一种探索意义的阐释性科学[①]。从这一意义上看，每一位民间叙事者所展示的"文化之网"都是独特的。因此，我们在对叙事者进行研究时，不仅要对其进行现象的、客观的、直观的意义的研究，即研究他们叙事的文本、类型、数量以及叙事风格、传承线路、听众反应等方面的特点。同时，还应由表及里、由此及彼地转向对非直观的、对叙事者的传承活动具有深层的制约与影响作用的某些相关因素的探讨。诸如：叙事者的知识构架、叙事情境对叙事文本具有怎样的作用与影响？叙事者是依据怎样的文化原则对文本进行重构的？这里，笔者将以追踪研究一年之久的著名故事家谭振山为例，对这些问题作些探讨。

---

① 〔美〕克利福德·格尔兹：《文化的解释》，纳日碧力戈等译，王铭铭校，上海文艺出版社 1999 年版。

一 谭振山其人及其故事讲述活动

谭振山是东北辽河平原上的一位普通农民，是一位在他的家乡一带颇有名气的、能讲述800余则故事的著名故事家。谭振山祖籍河北省乐亭县谭家庄。1799年，其祖上移民关外，定居在东北的辽河平原。谭振山的故事多为家族传承，主要传承人有6位，即祖母孙氏、伯父谭福臣、长兄谭成山、继祖父赵国宝、教书先生国生武以及人称“瞎话匠”的乡邻沈斗山。在他掌握的800余则故事中，有2/3是听这6人讲述的。

在1986年进行的中国民间文学普查中，谭振山被基层普查者发现，其讲述的故事开始引起外界的关注。1987年，笔者作为辽宁省民间文学集成项目的主持人之一对谭振山的故事活动进行了学术鉴定，随后，对其讲述的故事进行了重点采录，对谭振山本人展开了系列性追踪调查研究，在此后的10余年中陆续发表了一系列研究文章。1988年，《谭振山故事选》被纳入中国民间故事集成系列出版。1989年，谭振山被辽宁省命名为“优秀民间故事家”，同年，他的故事影响已波及国内外，先后有日本、德国的学者对其进行调查与专访。1992年，谭振山应日本昔话学会的邀请，赴日本远野市出席“92世界民话博览会”，成为我国迄今为止第一个走出国门讲故事的故事家。1996年，台湾民俗学家陈益源加盟对谭振山的追踪调查研究，深入当地对其故事进行了全面采录，对其本人进行深度访问。1998年，“民间故事家谭振山及其讲述作品之调查与研究”专题计划在台湾“国科会”通过立项。2001年，台湾召开“2001海峡两岸民间文学学术研讨会”，笔者向与会学者报告了对谭振山进行14年追踪研究的成果，发表了专题论文“故事讲述与文本重构”，引起较大反响。

综上所述，不难看出，谭振山这一个案之于民间叙事的动态研究，具有一定的代表性。

二 叙事者的知识构架对文本的作用与影响

以往，研究者对民间叙事者的关注，主要是他们在文本传播中的作

用，因而偏重对叙事者的传播功能、特点的研究。如此的研究视角，容易造成这样的误解：似乎民间叙事者都是具有明确的文本传播意识、自觉地去传承文本的。事实并非如此。根据笔者多年来的田野现场经验，没有哪个叙事者讲故事是出于上述考虑的。人们之所以讲故事，往往出于此外的各种各样的原因。这些原因必定和他们自身的某种需求相关，讲故事也是他们自身的文化属性与文化个性的一种表演。笔者曾对辽宁境内的众多叙事者进行过排查，并有意请他们讲述相同的故事类型，结果发现同一个故事往往由于叙事者知识构架不同，讲述时就会发生这样那样的变化，出现多种异文。或者说，由于每一位叙事者的讲述都是以其特定的文化构架做内在支持，才使叙事文本永远处于变化之中，难以固定下来。

在对谭振山的多年调查中，我们注意到，与所有的叙事者一样，他在讲故事时总是自觉不自觉地对文本进行某种重构或处理。诸如根据个人的好恶强调或淡化故事的某一主题；对某些细节进行取舍与调整；将陌生的故事空间处理为他本人和听众熟悉并认同的空间；将故事中的人物转换成听众熟悉的当地人等。当然，他对故事文本的这种重构是一般听众及来去匆匆的调查者无法察觉的，只有对其讲述活动进行长期跟踪，并将其讲述的文本与其他叙事进行充分比较后才能发现。对谭振山的调查越深入，其叙事活动的这一特点也就越明晰。可以说，谭振山讲述的故事都是带有其个人文化观念的投射、经过其心灵滤透、具有某种文化印记的精神产品。谭振山对叙事文本的重构主要表现在以下方面。

（一）乡土家园观念的艺术升华

出身于农耕世家的谭振山，在其文化遗传中早已埋植下了“恋乡情结”。他的前辈故事传承人不但向其传讲了大量生动的故事，他们的乡土观念与家园意识也对谭振山有着至深的影响。通过故事的承传，这种内化了的观念便成为他重构叙事文本的原则之一。谭振山讲述的许多故事都与他家乡一带的山水风物紧密关联。这些故事原有的模糊的空间设置都被他转换成了实在的现实生活空间，被赋予了丰富的艺术想象。如在谭振山的叙事中，现居地太平庄东边拉塔湖畔的大塔，本是神人相助一夜之间修建起来的（拉塔湖的来历）[1]；庄东南的水泡子也不是平白

---

① 《谭振山故事选》，沈阳市卷编委会 1988 年版，本文以下所涉及的谭振山讲述的故事均见此书。

叫的二龙湾，湾里原是住着精灵的，善良的人曾经得到过精灵相赠的宝物（二龙湾的传说、老鼋报恩）；庄东里外的石佛寺山非同寻常，早年间，山上不光藏有宝贝，还有狐仙显圣，附近村屯就有人家得到过狐仙的庇佑与施惠（石佛寺的来历、七星山黄金游沈阳、瘸三太爷的来历、老娄太太遇狐仙，等等）。可以说，对家园的痴迷与眷恋，是谭振山重构故事文本的心理基础。这种艺术提升的背后，隐含着农耕文化长期浸润下的民众对土地与家园的复杂情感，以及他们与之深刻的精神联系。

（二）人与生态的相生相谐

主张“天人合一”，强调人与自然的相生相谐是谭振山对故事文本重构的又一原则。

谭振山在讲述故事时，注重以生动的情节与场景向人们传递农耕民众素有的那种朴素的生态观念和环境意识。在他的故事中，这一观念的教化往往演示为如下的情节：故事中的主人公对自己的同类、异类以及生态环境中的其他构成要素表现出种种怜惜、关爱和救助，因此他或她获得了意想不到的回报。在中国的民间故事中，这类叙事数量颇多，形式多为童话。故事中，主人公行动的空间多为模糊的、不确切的。童话故事在空间上的模糊性，使得情节的教化具有一定的泛同性，其指向也多为泛化的教育效果。与这类童话在空间处理上有所不同，谭振山故事中主人公的行动空间多是具体的、固定的，一般都定位在他的家乡附近，因而他讲述的这类童话也带有了几分传说的味道。以《老鼋报恩》为例，这是一则精怪故事，表现的是爱护动物者得到好报，残害生灵者遭到惩罚这一题旨。谭振山将故事情节设置在他的家乡一带，故事从“杀生”与“放生”开始，引发出一系列离奇的情节，最终，两个人物得到了不同的回报和结局。谭振山刻意将叙事情节及人物的命运与家乡辽河的生态保护直接联系起来，遂使故事的教化功能有了具体的指向。

（三）区域民风的勾描与品评

从发生学的角度来看，民间叙事本是人们的行为和思维在其所直观感知的生活世界的一种构形，人的行为和所处的时空背景相互作用，相互阐释，才产生叙事的意义。因此，叙事文本展演的一定区域内的民众生活图景便体现为一种文化的行为体系，叙事空间也可以视为区域性“小传统”社会的缩影。

谭振山讲述的故事带有浓郁的中国北方区域文化特色。在他的故事

中，人们可以洞悉移居关外的农耕民众是如何在东北的黑土地上春种、夏锄、秋收、冬藏的，情节几乎摄入了农耕生产的各个环节；可以了解到一代代的农耕民众是如何克勤克俭地操家度日的，画面几乎囊括了日常生活的全部场景；可以捕捉到弥漫于农耕社会的种种民间信仰及精神制约，领略到区域民众在这些信仰和制约面前，表现出的或庄严，或轻谩，或敬畏，或戏谑的复杂心态。由于这些故事寄托着农耕民众的精神期待，表达了他们理想的人生模式，涵盖了一方意识的乡土形态特点，因而也构成了区域民众用以解释社会与人生的解释学体系。

在谭振山讲述的故事中，人物和情节很少有与他所属的文化相隔的，基本上都带有他所处的那个生存时空的印记，都是东北农耕民众非常熟悉的人物，最多的是和他一样的庄稼人，甚至就是他的村邻乡亲。在故事中，这些人物以其各自的人生角色，在一个讲者和听众都熟悉并认同的空间，展演着北部中国乡间错综复杂的家族关系、宗族关系、圈层关系以及社会关系。表达他们的喜怒哀乐，抒发他们对人生的种种期待和憧憬，同时，也勾描出一方水土上民生百态各色人等的脸谱，揭示人性的善恶美丑，以及叙事者对此的率直品评。

值得提及的是，谭振山还掌握一些只限于乡间深宅内院中隐秘传承的故事。这是一些猥亵及乱伦的故事，典型文本有《母子通奸》、《人狗通奸》、《公公要掏耙》（东北乡间将公公对儿媳的不轨称作“要掏耙”）、《媳妇劁婆婆》等。由于笔者曾有专文提及谭振山讲述的这类故事，这里不再赘述。[①] 虽然谭振山平时很少讲这类故事，但恰是这些故事，使我们得以窥见在乡间的日常生活中，确也存着对文化通则的违例以及叙事者对此的态度。

（四）“闯关东”历史的记忆与体悟

文化的形成和传播与族群在特定生态下的生存策略有着直接的关系。谭振山居住的太平庄位于一个相对封闭的移民聚居区。他从小就从家族长辈以及乡邻那里听到许多闯关东的故事。作为关内移民的后裔，谭振山对这类故事怀有一种特殊的感情，他尤其喜欢那些反映闯关东的人如何历尽艰险，最后终于过上了幸福生活的故事。对这类故事，他用情最深，讲起来格外细腻生动，以至有些故事成为他多年来经常讲述的

① 江帆：《民间文化的忠实传人——民间故事家谭振山简论》，《民间文学论坛》1989年第2期。

“看家段儿”，如《蓝花宝参》、《康大饼子接喜神》、《老关头得宝》、《新媳妇当家度荒年》等。这些故事讲述了关内移民出关后面临的文化适应与生存挑战，有的直接表现了中原文化与关东本土文化相遇后的冲突。这些闯关东故事，折射出中原地区的农业文化怎样借助移民的播衍，在关外的黑土地上延伸和发展。正是中原农业文化与关东本土文化之间的融合与互动，使关东地区的民间文化在构成上呈现出多元的取向。

从对包括谭振山在内的诸多民间叙事者的调查中，笔者发现，调查者在田野中遭遇的从来不可能是冠以“普通价值”的故事，只能是体现叙事者知识的个性化和地方化的叙事体。如果说叙事者的知识构架是通过故事讲述展开和伸张的，那么，每一个叙事者提供的故事都可以视为一个“地方性知识”的范本。

三　叙事情境对文本的作用与影响

马林诺夫斯基认为，“文本是非常重要的。但是，它保留下来的是一种缺乏环境的非生活的东西，我们还必须记住个体所处的社会环境、娱乐传奇的社会功能和文化作用，所有这些因素是相当明显的。它们同文本一样都必须加以研究。故事起源于原始生活之中而不是纸上。当一位专家草率地记下故事，而不能显示它成长的氛围时，他给我们的只是一种残缺不全的真实”①。笔者的民间叙事田野调查与研究体验也证实：民间叙事具有即时性与创造性双重特点，民间叙事传达的并非只是文本的内容与意义，叙事过程还附加着许多与文本相关的特殊意义。因此，对叙事文本的分析只有将其还原于田野，扼住文本由来的那个特定“讲述情境”，将文本与其存在的“上下文”结合考察，研究才是有效的。或者说，将文本研究与文本的田野诠释结合起来，才是理解民间叙事真正含义的有效途径。

“情境”一般指称特定事件的“社会关系丛”（socialrelation complex），通常包括以下因素：人作为主体的特殊时间点、地域点、过程、文化特质及意义生成与赋予。在叙事活动中，“没有固定文本约束的个

① 〔美〕阿兰·邓迪斯：《世界民俗学》，陈建宪、彭海斌译，上海文艺出版社1990年版，第396页。

人创作、个人体验、个人意志表达，以及每一个参与者包括叙事者、听者、研究者之间的理解与诠释都是个体行为，这些因素构成一个多向互动的关系丛，可以说，整个讲述过程中的个人都有演示文化与自我的权力”①。一般说来，每个故事在较固定的情节之外都有一定的空间可提供叙事者在不同的情境之下作不同的发挥。这是民间叙事的本质属性赋予叙事者的自由，叙事者可以因时、因地、因人乃至因个人情绪而定，对叙事文本进行语词、内容乃至主题方面的改动，却不必承担任何责任。瑞典学者卡尔·威廉·冯·赛多（Carl Wilhelm Von Sydow）认为，每一位叙事者的讲述，都可能使故事原有的母题发生一些变化，其中部分是因为记忆的原因，部分则是为了使故事更符合叙事者自己的观点和口味。而“更加彻底的变异均是有意识改编的结果”②。叙事者持有的这一权力，不但导致了叙事文本异文的大量产生，同时也引发出许多文本上难以见到、唯有在讲述现场的互动情境中才能体会出的文本的附加意义。

在对谭振山多年的跟踪调查中，笔者曾走访了许多经常听他讲故事的听众。一些听众得悉谭振山能讲800多个故事感到很惊讶，因为有些故事他们闻所未闻，还有一些故事也只有少数人听过。这种现象应该说与故事的讲述情境有很大关系。据谭振山介绍，他讲故事有“三不讲”：一是女人在场不讲“荤故事”；二是小孩在场不讲鬼故事；三是人多的场合不讲迷信故事。这些场合，他往往亮出“看家段儿”，专讲那些道德训诫故事。他说，教人学好的故事，给啥人讲都行。

在讲述情境中，与叙事者重要的互动因素就是听众。讲述离不开听众，每个叙事者的讲述都是以听众为出发点展开的；或者说听众是叙事赖以存在的基础，是听众使叙事的功能成为可能。一般说来，听众与叙事者之间的互动主要表现为以下方面。

（1）刺激叙事者的表现欲望。听众的反应往往直接左右着叙事者的情绪，可以说，讲述的热情是听众刺激起来的。听众对叙事者的评价，不仅写在脸上，也写在他们的行动上。

（2）决定叙事者的表演内容。优秀的叙事者都是先从做一个勤奋用心的听者开始的。正因为如此，他们最了解听众的心态，理解不同听

---

① 黄向春：《自由交流与学科重建》，见叶舒宪编《文化与文本》，中央编译出版社1998年版，第20页。

② 〔美〕阿兰·邓迪斯：《世界民俗学》，陈建宪、彭海斌译，上海文艺出版社1990年版，第323页。

众对叙事的不同需求。谭振山在讲故事时，不但视听众的构成决定讲述的内容，所谓“见什么人说什么话”，“看人亮活儿”；而且在讲述中善于察言观色，根据听众情绪和面部表情的变化随时对故事内容进行调整。

（3）带给叙事者精神上的满足。对于一些叙事者来说，讲故事不仅可以娱己娱人，同时还可使他们在某种程度上摆脱平庸，获得某种殊荣。许多叙事者都将听众的认同与好评视为最高奖赏和人生价值的实现，正是在故事讲述生涯中，他们获得了极大的精神满足。换言之，叙事的真正魅力并不只限于文本，还包含叙事的过程；对于叙事者和听众来说，叙事过程的意义有时甚至胜于文本的意义。在以叙事为纽带形成的叙事者与听众、社会的多向互动中，传者与受者各自的收获都超越了文本，得到了大于文本的种种满足。这也是有时听众尽管对叙事情节已耳熟能详，却仍然照听不误的原因。

在叙事情境中，除听众对叙事者具有某种制约与影响之外，研究者的因素也不容忽视。研究者在田野中出现，不但使叙事情境中的听众成分发生变化，同时，也对叙事者构成了新的互动，这种互动往往直接作用于文本。主要表现为：

（1）导致叙事者重新设计讲述策略。民间叙事者在与研究者乍一接触时，一般都心存疑虑。这时采录的文本，多是经过叙事者的挑选或做了调整的，准确地说，是专门讲给研究者听的，尽管在场可能还有其他听众。如果将这一阶段采录的文本与彼此熟稔后采录的进行比较，就会发现，同一个叙事者，在涉及对文本的看法方面，前后竟有很大不同。对谭振山调查之初，笔者就了解到太平庄一带有信仰狐仙的习俗。而问及谭是否会讲狐仙故事时，他不但矢口否认，还说从来不信那些封建迷信。在此后的跟踪调查中，笔者进一步了解到，谭振山的几位故事传承人——祖母、继祖父、伯父都信狐仙，他不但从小就听这类故事，长大以后，还经常为村邻书绘狐仙牌位。终于，在笔者与其相处五年之后，再次问及此事时，谭振山坦然承认自己持有这一信仰，并滔滔不绝地讲述了许多狐仙故事。

叙事者针对研究者而调整讲述策略可能还出于另外的原因。如男性叙事者一般不会对女性调查者讲荤故事，尤其双方属于长辈和晚辈的关系时更为避讳。有时候，即使是同性之间，叙事者也避免讲这类故事，担心研究者会误解自己的人品。由于研究者的介入，有时会影响叙事者的常态讲述，因此，在对具体文本的分析中，必须注意这一因素。

（2）触动叙事者对文本价值有新的体认。研究者不同于普通的听众。在许多叙事者的眼中，研究者都是一些有身份的人。这些有身份的人对民间叙事表现出的浓厚兴趣，对叙事者给予的极大尊重，一般都会触动叙事者对故事价值有新的体认，对原以为无甚价值的“瞎话”刮目相看。进入这一境界的叙事者，往往会由对研究者的被动适应变为积极主动地配合。例如，1992 年，谭振山在赴日本出席“国际民话博览会”期间，曾面对数十个国家的学者讲故事；此后，笔者也曾多次陪同域外学者对谭振山登门造访。笔者注意到，每次面对域外的专家学者，谭振山不但不紧张，反而比平时还要兴奋，讲起故事来格外生动。1998 年暑期，笔者将谭振山接至家中，与台湾学者陈益源以及笔者指导的硕士研究生一道，对其进行故事采录，一连两天，谭振山的精神都处于亢奋之中，讲起故事来滔滔不绝，话匣子打开就很难收住。用他的话说：“和你们这些人聚一块儿不容易，最好的故事就要讲给你们听。”在这种情况下，研究者可能会听到一些叙事者平时认为“讲出来不好”或“不好讲”的故事，因为叙事者已经了解了研究者的工作性质，已将其与一般听众区别开来，将研究者视为其故事的真正欣赏者，是难得的知音。可见，研究者对讲述情境的介入，产生的不完全是负面效应。

四　叙事者对故事程式的把握与活用

日本学者野村纯一将民间叙事者划分为两种类型——纯传承型与创造型。[①] 从叙事风格来看，谭振山不属于那种墨守固有讲法、带有极大转述性质的“纯传承型”叙事者，而属于那种“创造型”的故事家。作为可讲述 800 多则故事的“大家”，谭振山储存故事，并不凭靠对故事情节的机械背诵，准确地说，他是谙熟了故事的结构章法、程式与套路，运用平时积累的大量的“情节素”，在讲述中随时进行灵活调用与配置的。在对谭振山多年的追踪调查中，笔者发现，谭振山对民间叙事程式的掌握与运用，已经相当熟练，达到运用自如、天衣无缝的程度。很多时候，即使他对情节动了手脚，听众与一般调查者也无法察觉。有些故事是笔者在不同场合听其讲述过多遍，才识察出他的这种即兴发挥

---

① 1988 年 5 月 5 日，日本国学院大学教授野村纯一对谭振山进行专访，笔者陪同前往，归途中野村纯一向笔者谈到这一观点。

与创造。

需要指出的是，即便是即兴发挥，也并非空穴来风，而是叙事者本人内化了的文化观念和人生经验的自然流露。新加坡学者容世诚认为："即兴是一种个人的临场即时创作。而这一刹那的决定，由决定到选择、到组合种种程式，都需要以内化的、经过漫长岁月积累沉淀而成的表演传统为基础。"[①] 谭振山在讲述中信手拈来的创造与发挥，体现出他在叙事程式方面的丰富积累。"口头程式理论"的代表性学者洛德（Albert Lord）认为，程式的丰富积累会导致更高水平的创造和再创造的变异；主题和故事的积累会导致限度之内产生大量同类变体。[②] 在辽宁地区，如谭振山一样富于创造性的故事家很多，他们对民间叙事程式的谙熟与运用，是在多年的讲述传统中，为适应北方地区民众的口味磨炼出来的。据史料记载，辽宁过去"地处荒寒，入冬无所事事，习焉游惰"[③]，漫长寒冷的冬季，单调贫乏的夜生活，使辽宁父老不喜欢三言两语式的短故事，认为"不供听"（不过瘾），人们喜欢情节丰富曲折的长故事。这可能也是辽宁在现代为什么会涌现出袁阔成、刘兰芳、陈清远、田连元、单田芳等全国驰名的说书名家的原因。

当然，叙事者在讲述中对程式的把握与活用也不是没有限度的。调查中发现，所有的讲述活动，首先都离不开一个相对固定的、成型的文本。而且在很多场合，文本的基本内容并不是可以随便变动的。在特定的讲述情境中，叙事者若想对文本的某些方面进行调整，或者引入其他附加意义，都必须找到与文本原有的意义与内容的契合点，同时还要适合讲述情境中各种因素之间的互动。如同普洛普（Propp）所强调的：故事内容是可置换的，但置换须服从规则。[④] 也就是说，特定的知识能否进入既定的规则体制，要视其是否具有相应的品质。民间叙事传统既赋予了叙事者某些自由，同时也存在某些对其的限制。

综上可知，本文以故事家谭振山为例，对民间叙事者的知识构架、叙事情境对文本的作用与影响、叙事者对文本的重构等问题进行了探讨与解析。这种解析的不同寻常之处在于，没有重蹈传统的民间叙事研究发于文本、行于文本、止于文本的旧辙，而是充分运用对一个有代表性

---

① 〔新加坡〕容世诚《戏曲人类学初探》，台北麦田出版社。

② 钟敬文主编：《中国民俗学年刊》，上海文艺出版社 1999 年版，第 185 页。

③ 《新民府志·十四》1909 年版。

④ 〔美〕乔治·E. 马尔库斯、米开尔·M. J. 费彻尔：《作为文化批评的人类学》，王铭铭、蓝达居译，生活·读书·新知三联书店 1998 年版，第 81 页。

的讲述者进行多年追踪研究的田野实践，将叙事文本还原于田野，还原于叙事者的生存环境、个人生活史以及特定的叙事情境之中，与文本存活的“上下文”联系起来，进行了一种综合的动态性的探索和阐释。这一动态研究的启示是：如果将民间叙事定位为一种在特定情境中具有互动性的语言艺术活动，那么对叙事者以及叙事过程的研究便具有至关重要的意义。因为，在民间叙事活动过程中，对其起制约和影响的因素很多，而记录下来的文本是无法带出它所存活的那个特定“情境”的全部信息的；何况多数文本在转换成文字的过程中，实际上都与其田野形态拉开了一定距离。仅以文本为依托探究民间叙事的意义，难免不掺杂学者个人的一相情愿，出现文本的误读。

这一动态研究的另一启示是：文化的一个重要特点，就是人们是以生命的体验作为文化创造的内在驱动力的。不同时代、不同地域、不同民族、不同阶层的民众正是由于各自的生命体验内容和表达形式不同，才构建出了不同质的文化，形成了种种文化间的差异和趋同现象。以民间叙事者来看，由于他们各自的生命体验内容和表达形式不同，因而他们每个人既是传统的承载者，同时又是文化的创造者。也许，这便是对谭振山——这一民间叙事活动的个案进行持续性追踪研究所具有的普遍的，然而也是重要的学术意义。

刘远扬民间故事讲述中的选择

中央民族大学　王曼利

故事讲述人本身就是一个活生生的存在，他对于故事的讲述，有自己的选择。即同一个讲述人，即使在同一个讲述情境，讲述同一个故事，由于讲述人心理的不同，他所选择讲述的故事也会有所不同。民间故事是一种口头文学，是口头艺术创造，从这个角度而言，民间故事讲述人也是文学艺术创作者。关于文学艺术创作者的心理与文艺创作之间的关系，早已形成一门成熟的文艺心理学。因此，我们不妨将文艺心理学引入民间故事领域，对故事讲述人进行研究。①

民间故事讲述家刘远扬是重庆市九龙坡区走马镇农民，他出生于1938年9月15日。刘远扬多才多艺，不仅有一手好书法，还会山歌，1990年就被重庆市文化局命名为民间故事讲述家。他生活面宽，从小就迷恋上民间故事讲述。12岁就开始讲述民间故事，尤其喜欢讲述民间神话故事，地方风物传说故事。主要讲述的故事有"徐半仙"、"鬼儿子"、"走马魁星楼的传说"等。他主要的故事来源于其父刘云枢、其母刘甫氏和街道邻居前辈雷麻子等。刘远扬只要听过他们讲述一遍，就过耳不忘。经过长时间的积累，目前能讲述民间故事500则以上，现已讲述民间故事200多则，由于他讲述的民间故事多，为走马镇命名为民间文学之乡作出了一定贡献。②

2010年12月29日，笔者到重庆市九龙坡区走马镇，对刘远扬进行调查。与别的民间文学研究者在田野调查中遇到的实际情况类似，在不同的语境下，故事讲述人刘远扬的故事讲述无论是在内容上还是讲述方

---

① 用文艺心理学理论来研究民间故事讲述人的思路，来源于2011年上半年笔者在台湾中国文化大学求学期间，陈劲榛老师对笔者的指导。

② 摘自走马镇人民政府编《国家级非物质文化遗产代表作申报书·走马民间故事》。

式上都各不相同。尤其是此次调查恰逢刘远扬交接戏楼茶馆的特殊时期，其个人情感正发生着强烈的波动，他的故事讲述也随之发生明显的变化。笔者有选择性地选取其中有代表性的几次讲述，探讨刘远扬内在心理对故事讲述的影响。

一　故事构思的选择

刘远扬在讲故事前，习惯对已有的故事先进行回顾，在肚子里打好底稿。但是限于精力有限，并不是每次所讲的故事都是经过精心构思的。

> 我的故事从农民中来到农民中去，用之不完采之不尽。但是我也没做笔录，有时间讲一下嘛就算了，由于我没的那个精力的。就是我来街上的三年，我没时间去看书去看报纸。来充实自己，譬如你昨儿要喊我讲，我只好在晚上休息只是回忆一下，就这样讲一下，或者你哪天喊我讲，我头一天回忆一下嘛讲一下就算了。[①]

作为国家级传承人，每当政府部门有活动或者有学者前来走访时，刘远扬都要尽心尽力地参与接待，包括此次笔者到走马镇的采访。刘远扬接触过不少专家学者，对他们的调查目的也非常清楚。当刘远扬在走马镇非遗办钟守维主任那得知笔者是来自北京的博士，此次专程来采访走马镇的民间故事时，便自动将笔者归入了专家学者的行列。他以自己对专家学者的了解，向我介绍了走马民间故事情况。

> 我们的民间故事是来自群众当中，是民间流传的，不是书上看出来的，有些是创意的。譬如民间在我茶馆讲的故事，摆的龙门阵，你把它收集、构思、创新过后，它就是一个完整的故事。所以我们的故事不是书上看起来的，我们走马申报的是国家级非物质文化，是民间故事，不是书上的故事。所以图书馆为啥喊我们去那里搞了一个多星期，所讲的都是民间故事。民间故事是用之不完，采之不尽。每天在我们身边发生很多故事，当然故事有好的也有不好

---

① 本段引文及以下各段引文均来自笔者对刘远扬的调查采访记录。

的，是哇，都是来自民间。那个民间故事是原汁原味的，没有经过文字上的修改。所以专家学者对于我们民间故事啊都是感到还有点味道，他呀就采录我们。

看得出，作为一个优秀的故事讲述人，刘远扬对走马民间故事做过一定的总结，并在适当的时机，向专家学者进行介绍。而他面对学者的故事讲述，也不同于平时的讲述，有着明显的构思。

当天下午，在钟主任的招待下，我与刘远扬一起用过午餐后，乘车回到位于老镇上的走马镇故事保有会办公室，这个办公室就设在他的茶馆边上。当时与我们一起来的还有走马镇农民魏开才，他同时也是保有会工作人员。我们三人围坐在办公室的桌子边，刘远扬首先给我表述了他对民间故事的看法。

我把故事啊分成几个细节，一个啊像我们农村，摆龙门阵。还有个是吹牛，还有个聊天。经过提炼修整，故事我认为，故是典故的故，事是事情的事，确有其事，要有时间，要有地点，要有人物，这个才叫故事。如果今朝在吹牛儿日摆，我认为那就不叫故事。

然后应笔者要求，他兴致勃勃地给我摆了个龙门阵。

既然你喊我摆龙门阵，那么啷龙门阵是怎么来的，据古人传说，以前，海中都有龙王，东海有东海龙王，南海有南海龙王，北海有北海龙王，那个啊北海龙王啊生了个女儿，唉，因为皮肤很白，唉，额头上有个红字闪闪发光，唉，她的父母唉把她看成掌上明珠。所以啊给她取了个名字啊叫白玉公主，生得非常漂亮。但是啊，这个北海啊，跟地中海不远，地中海地里有个泥鳅，泥鳅经多年修炼，他就变成了个玉龙……

整个故事讲完后又接着给我吹了个牛。

我吹给你听嘛。曹操下江南，80 万人吃一个萝卜。哪个拿的到啊，用锯子割，哪个割啊，一个站到天上，一个站到地下，都是天一锯地一锯的……

文艺心理学有一种说法，叫“意在笔先”，即艺术创造需要构思，在民间故事讲述中可通俗地引申为“意在讲述前”。刘远扬会讲的故事有500多则，受时间的限制，不可能将所有的故事都予以讲述。如何在较短的时间内，向初次来到走马镇的专家学者展示走马镇民间故事的特色，显然需要进行构思。回顾刘远扬的这次讲述，很显然是他针对专家学者事先构思好的，刘远扬巧妙地利用他对走马镇民间故事种类的理解，选取最生动活泼、最为专家学者所喜听的故事来讲述。从而在较短的时间内，使得来走马镇采访的专家学者对走马镇民间故事有一个直观而生动的认识。可以感受到，这些故事已被刘远扬多次讲述，熟记于心，张口即来。

二　讲述风格的选择

民间故事的讲述最适合的语境莫过于晚饭过后，一堆人围着火塘讲故事。其次是空闲时候，边聊天边讲故事。不管怎么样，都不会认为孤独地站在舞台中央，拿着麦克风，对着底下黑压压的人群讲述，是一种好的选择。民间故事讲述人毕竟不是曲艺演员，民间故事也不像单口相声、海派清口那样适合在舞台上演出。

但是在以“唱红歌，提振精气神；讲故事，启迪智慧人生”为主题的“2011年走马元旦文艺汇演”上，作为国家级传承人的刘远扬理所当然地受到邀请。2010年12月30日下午两点，文艺汇演在走马场场口关武庙戏楼按时开幕。台上演的大多是镇里老百姓自编自导的歌曲舞蹈，还有从外面请来的杂技和小品，底下的群众看得津津有味。

刘远扬穿着一身唐装，头戴一顶鸭舌帽，十分精神地站在舞台中央。他根据元旦文艺汇演的主题，选择了一个他认为比较合适的地方革命故事。

> 父老乡亲，你们好！今天我回忆历史，讲走马50年以前的历史。这是个回忆，也许讲得没有头绪，但是，这是一个真实的故事。我们走马是在1949年解放的，解放的头一天晚上，白石驿机场就放了一个地龙，轰的一声，走马门窗土壁都叮叮当当地响。第二天，大军就开进了走马，打前边的是我们走马的人。哪样的人

哪？一个是王书宇，一个是蔡德宇。他们在上街坐，他们在上街坐，他们给我们宣传共产党好，解放军好……

刘远扬在舞台上讲故事的风格与平时在底下讲故事完全不同，声音洪亮和缓，一字一句，铿锵有力，再加上时不时摆动的手臂，感觉更像是大会动员号召。刘远扬有一把好嗓子，年轻时搞文艺宣传工作非常出色，他觉得在舞台上纯粹用语言讲故事，并不吸引人。当讲到“农民分了田，分了土，心情愉快，都把歌唱”时，就扯开嗓子，唱了一首自编的歌颂解放军好的歌。在歌曲收尾时，点明故事主旨：“这个故事的主题思想是共产党好！”很干净利落地结束了整个故事的讲述。

刘远扬认识到光是单纯地讲故事吸引不了听众。所以，他在舞台上讲故事时，采取了讲唱结合的方式，这得益于他年轻时搞文艺宣传工作的经历。而在讲的方面，他一改平时说话的风格，刻意放慢速度，一字一顿，声音洪亮有力。如果忽略其话语内容，听上去更像是领导在台上讲话。事实上，刘远扬在“文化大革命”的时候，曾做过小领导，“当红卫兵的时候我基本上坐主席台的多”，所以在台上讲话他并不陌生。

“美国学者阿瑞提对创作力问题有独到的研究，他在《创造的秘密》中提出：创造力的一个重要因素是‘旧逻辑思维’的能力，所谓旧逻辑思维，指的是一种不同于普通逻辑的另一种思维，其特点是把仅有某一相似点的两种事物堪称是同一的。这自然不‘正确’，然而，它在创造活动中却有独特的价值，因为这可以使思维离开通常的轨道而为创造活动开辟了可能性。”① “在艺术家的活动中，旧逻辑思维与逻辑思维是共同起作用的。旧逻辑思维帮助艺术家突破惯常的认知方式，为艺术创作开辟了多种可能性，而逻辑思维则审核旧逻辑思维的成果，并在一瞬间将这一成果转化为一种比喻或象征。”② 这里指的是语言和文字，但是在口头讲述中，也同样适用。

刘远扬年轻时善于搞文艺宣传工作，以前在舞台上载歌载舞，如今表演的内容虽然改为讲故事，但是同样的文艺汇演舞台让他找到了二者的相似性。出于吸引观众注意力的目的，他在舞台上找到了以讲故事为主，以唱歌点缀的讲述方式。在讲的方面，无论是台上领导讲话，还是讲故事，都是台上一个人面对底下黑压压的一片人，要确保每句话都能

① 童庆炳、程正民主编：《文艺心理学教程》，高等教育出版社2001年版，第107页。
② 同上。

让大家听到并理解。相同的讲述状态让刘远扬选择了他以前熟悉的领导讲话的方式来讲述故事。这也是造成他舞台上讲述风格与平时私底下的讲述风格迥异的内在心理原因。

三 故事形象的选择

优秀的故事讲述人并不是刻板地为讲故事而讲故事，而是根据当时的语境，内在的心境来创造故事。即使是同一个故事，有着相同的故事情节，同一个讲述人在对故事形象的表达上进行组合时也有不同之处。如果讲述人此刻比较悲伤，就会侧重选择悲伤主题的故事，通过反复描绘故事主人公的悲伤不幸，从而找到宽慰。

作为戏楼茶馆老板，刘远扬那几天的心情非常低落。镇政府在很早以前就通知他承包合同到期后要收回戏楼茶馆的经营权，转交给另外一个传承人经营。刘远扬对于戏楼茶馆，有着很深的感情。当初“戏楼打扫出来了，政府就喊我和老婆婆到这里来开茶馆，开茶馆啊人又不熟悉，一天泡不了几碗茶，茶就卖四五角，我的老婆婆儿在群众中影响很好，会摆龙门阵讲故事，对人很圆活，这样子啊，后初啊，这个人啊就逐步逐步就多了。多了过后啊，她接应不过来就得了高血压，在 2010 年 9 月 12 晚上的 3 点半钟，得高血压就去世了。她去世啊，对我思想上打击很大”。他说：“我当初宁可自己没接这茶馆，那我的老婆婆儿啊就不会那么早走啰。”可以说为了这个茶馆，刘远扬付出了很多，现在茶馆生意渐渐好了，政府却不同意他继续承包，刘远扬思想上有点想不开。他的承包合同原定于 12 月 31 日结束，他愣把生意做到了那一天。然后在 1 月 1 日一大早，他将自家东西从戏楼茶馆搬了出来，一部分搬到了位于高地的新租的小店面，一部分用车子拉回了家。

当天下午，刘远扬得知我第二天要回北京，就与我约好晚上在保有会办公室给我再讲点故事。重庆的冬夜分外寒冷，笔者与刘远扬再一次来到了茶馆边上的保有会办公室，开启了暖炉，泡了杯热茶，聊了会儿天，正准备开讲，帮新掌柜经营戏楼茶馆的魏开才走了进来。由于在茶馆的事情上，两人对彼此都有意见，魏开才走后，刘远扬心情变得很不好，眼睛也有点红。最后在我的劝说宽解下，感叹了一声凡事都得忍让后，开始给我讲故事。但是情绪明显不高，人看起来也十分疲惫，语速很缓慢。

我今天准备给你讲几个故事，一个故事是地方传说，地脚坟的传说……很久以前，有一个穷苦的下泥的人，姓何，名叫何生。他啊家里面很穷，都是靠担抬下泥。抬花儿担担子来维持生活。都在那个坡坡上啊用个竹子来办个家家。用高粱秆来加的壁头，用的谷草来盖的顶顶。能够今朝啊避雨能够遮风。一头啊三个四个顶格格，来维持生活，都贫穷到了那么一个程度……

在这个地脚坟传说里，刘远扬用极大的笔墨渲染何生一家人的穷苦与不易。除了上文中对何生家徒四壁的描绘，还描绘了何生如何劳累致死，死后如何简陋地下葬，他的妻子如何辛苦扶持儿子，儿子又如何从小为生计忙活。当刘远扬讲到死去的何生托梦给儿子，让他脚杆痛的时候到他坟上施几下就会好很多后，原本低落的情绪渐渐得到了平复。

刘远扬之所以选择地脚坟的传说作为开讲，是此刻他心中的感受与记忆中地脚坟故事中何生一家的悲惨生活产生了联系。文艺心理学认为，“艺术创作是一种体验的迹化”。“他们出色地描绘的生活并不是他们实际接触最多、最熟悉的生活，而是某一时刻对他们的心灵震撼最大，是对他们有了最深刻的体验的生活，或者说，他们所写的并不是‘原样的’实际生活，而是自己的体验。”① 对于刘远扬而言，他当前最大的体验是对于生活的无奈，而这也体现在他所讲的故事形象中。与其说他是在描述何生一家的不易，不如说是他在感叹自己命运的不易。

四　听众互动引发故事内容的选择

我曾问刘远扬，喜不喜欢跟别人一块儿讲故事。他回答道：“我哪个不喜欢撒。如果桌子一堆，你讲一个我讲一个。像这样啊还提高自己，譬如你讲个鬼，我听到后也讲个鬼。或者你讲个庵寺比，我也讲个庵寺比。你有个提示，譬如他不讲庵寺比，我也搞忘记嘞。就是这样子的。”

2011 年 1 月 1 日晚上，刘远扬在保有会给我讲故事时，刘文庆路过，刘远扬热情地邀请他进来，然后给我们彼此作了介绍。刘文庆，是

① 童庆炳、程正民主编：《文艺心理学教程》，高等教育出版社 2001 年版，第 89 页。

退休教师，现在担任镇老年协会的主席。刘远扬向他介绍说我是中央民族大学的博士生，这次专程坐飞机从北京到走马来采访他的。在聊天的过程中，刘远扬心情已经变得很好，多个听众，他讲故事也越来越进入状态。

刘远扬讲故事的时候，刘文庆边听边对一些细节提出了自己的看法。

> 刘远扬：解放的时候，就把它破坏了，相传以前那个地方庙址并不大。
>
> 刘文庆：哪个是解放的时候破坏的啊，是“文化大革命”。
>
> 刘远扬：不是“文化大革命”，是解放49年。
>
> 刘文庆：是解放过后。
>
> 刘远扬：不是解放过后。你可以搬来调查。我还到那里去，拍了名片来。
>
> 刘文庆：是那个慈云寺啊，以前土匪都住过的。
>
> 刘远扬：没有没有。你听到，解放49年，弄到家里出头扯啦。[①] 后说我们去找柴，花田里头还看到一头山羊。49年解放的，你听我慢慢摆嘛。

刘远扬也邀请刘文庆讲故事。刘文庆首先摆了个狗耕田的故事。刘远扬静静地听，并不插嘴，等他讲完故事，立马讲起了另外一个故事。

> 你一摆过后啊，也提醒了我一个故事。你摆了两兄弟，我也来摆两兄弟。我以几句话来做我的开头的。人生在世不一等，富的富来贫的贫，富贵贫穷皆是命，切记不可去害人。害人终害己，自己结果活不成。有一天，天上的太白星君和财百星君，太白星君是专门管人家的善恶的。财白星君是管理人家哪些该发财的。那天他两个轮值排在一起来了……

这个故事结束后，他向我做了解释：“呵呵，这些都是民间故事，今天他提起来了，都可以连成一连串的故事。所以叫龙门阵，大家在一起，你讲一个，我讲一个，他讲一个。嗨，譬如说你讲一个鬼的故事，

① 意思是神像被放到百姓家中，庙被推倒了。

我也可以讲一个故事……”

刘远扬讲故事无论是故事内容还是讲述技巧，明显要比刘文庆厉害很多，刘文庆听了几个故事后，推说屋里冷，起身要走，刘远扬坚持让他再耍会儿。我把火炉挪得离刘文庆更近点，于是刘文庆只好又坐了下来。刘远扬接着又讲了几则走马的地方传说。刘文庆听到不对的地方也进行了补充。几个故事讲下来，已经是晚上 9 点半了。白天他搬了一天的家，已经很累了，但是考虑到我明天就要离开，他的兴致还很高，说要给我再接着讲两三个故事。

文艺心理学认为，“创作显动机是从事创作的直接心理驱力。生活中，艺术家因各种物象、事件的触发，常发生心理波动，造成失衡，并引发适当强度的情感。宣泄情感，以恢复心理平衡，便是显动机的主要内容”①。重庆人喜欢摆龙门阵。在日常的讲述中，这种场景随处可见，人们在向别人摆的过程中，吸引一大批听众，从他人欣羡的目光中得到满足，感觉到受尊敬。就像那天晚上，有我和刘文庆在场，由于刘文庆是当地的退休教师，所了解的知识应该比刘远扬丰富。但刘远扬认为，自己是国家级非遗传承人，在故事讲述上不能输给对方，尤其是还面对着一个专门来采访他的笔者。所以刘远扬那次故事讲述异常生动，几个故事都一气呵成。

五 结 语

由于语境的变化，讲述人所讲述的民间故事也随之不同，这是被普遍认同的。以往的故事讲述人研究，都侧重于外在的情境，这个包括文化情境和当时讲述的情境，涉及听众等因素。在实际调查中发现，故事讲述人的内在心境对故事讲述也起着重要的作用。

如刘远扬第一次面对作为专家学者的我讲故事时，整个精神状态显得非常好，声音洪亮，思路清晰。随后几天尽管笔者一直跟着刘远扬进进出出，但由于他心情低落，很少讲故事，更多的时候只是与我聊聊天，宣泄一下他的郁闷心情。就拿元旦文艺汇演那天的事而言，本来刘远扬的兴致很高，除了上台讲故事，还帮忙张罗汇演事宜，但是头顶着

① 童庆炳、程正民主编：《文艺心理学教程》，高等教育出版社 2001 年版，第 149 页。

国家级非遗传承人头衔的他最后只得到50元的报酬，而别人唱首歌跳支舞，就可以拿至少一二百块钱。这时候，他更不愿意讲故事了。

> 今天你在茶馆喊我讲故事，我那会儿没的心情讲故事。思路没有来，心情不愉快，那就不想讲故事。如果心情愉快啦，一讲起头过后啊，他还讲。

民间故事是由故事讲述人根据外在的情境，以及讲述者当时的心理来决定故事讲述的内容和形式。民间故事讲述是一种口头艺术创造，是由讲述人凭自己的体验，利用自己的口才进行创作的，其创作的心理过程与我们一般所理解的文艺创作很类似。因此，对于民间叙事人的研究也可运用文艺心理学来展开。

金门林火才先生说唱作品的采访与记录

台湾成功大学　陈益源

一　前　言

2009年10月，由成功大学中文系、金门县文化局主办的“2009闽南文化国际学术研讨会”，特别安排了金门林火才老先生的“闽南说唱艺术表演”，由他演唱1940年代在漳州从歌仔戏大师邵江海（1913—1980）（见图1）身上学到而现已近乎失传的《挑大灯》和《原子炸弹歌》，无论是台南会场（10月23日）的录像播放，或者金门会场（10月27日）的现场演出，都强烈吸引住与会者的目光，并引发出大家关注闽南文化资产保护与发扬的深刻思考。

继2009年10月林火才演唱《挑大灯》和《原子炸弹歌》之后，本人曾于2010年4月下旬邀请他到成功大学中文系录像，留下更多他传承自邵江海的说唱作品如《人心节节高》、《卢梦仙过五更》、《陈金花投江》、《陈三五娘》等。2010年10月中旬，本人特别推荐他跨海到厦门出席“2010海峡两岸民间艺术节”，与邵江海嫡传弟子——大陆国家非物质文化遗产歌仔戏传承人纪招治女士同台演出“歌传两岸邵江海”，他精湛的表演同样获得满堂彩。

鉴于金门林火才先生意外传承闽南说唱大师邵江海的作品意义非凡，因此本人在2011年4月特地拟定了一项名为“金门林火才先生说唱作品的采访与记录”的计划书，准备根据本人多年来采录自金门林火才先生的闽南说唱艺术表演，记录其内容，并就现有可供比对的文字、影像数据，全面探讨金门林火才所继承的邵江海说唱作品，为海峡两岸民间文化交流留下珍贵的一页。


Weekly · Culture
天天专刊 文化
闽南第一戏仙
“依老依”
“吊大灯”
“真车盘”

图 1 歌仔戏一代宗师邵江海

二 背景与意义

我所服务的单位——成功大学推动“金厦成功之路”，致力于与金门大学、厦门大学的跨校合作，其中闽南文化研究是三校重要合作项目之一。本校中国文学系与金门县文化局合办“2009 闽南文化国际学术研讨会”（2009 年 10 月），本校参与主办“泉州市闽南文化节”（2010 年 2 月），本校中国文学系承办台湾文学馆委托“2010 台湾—厦门（漳州、泉州）文学之旅大学生夏令营”（2010 年 9—10 月），本校文学院与福建省文联、厦门大学合办“海峡文缘 · 厦门论坛”（2010 年 11 月），本校“推动闽南文化研究访问团”访问厦门大学、华侨大学、福建省社科院、福建省文联、福建师范大学、金门大学（2011 年 1 月）等，为本校闽南文化研究奠下了坚实的基础。未来，本校仍将持续推动跨院、跨校、跨国的闽南文化研究，举办各种学术活动，促进台湾闽南文化研究的广度与深入。

本人在兼任成大中文系主任期间（2008 年 8 月—2011 年 7 月），响应学校的发展政策，积极推动上述“2009 闽南文化国际学术研讨会”等活动，并陆续发现了许多闽南文化研究的新文献，亟须善加整理与研究，其中包括金门林火才先生于 20 世纪 40 年代在漳州传承自歌仔戏大师邵江海（1913—1980）的闽南语说唱作品。

歌仔戏作为台湾的原生剧种，广泛传唱于台湾、闽南乃至于有闽南汉人聚居的南洋地区，在歌仔戏发展历程中，台湾的“歌仔助”是歌仔戏形成之初，在宜兰传播歌仔戏的大师，而厦门的邵江海，则是在 1930 年代闽南地区歌仔戏因为抗日战争被迫禁戏，几近灭亡之际，以改良创新的“杂碎调”，为歌仔戏赢得重生的艺术大师。[①]

邵江海，祖籍同安，生长于厦门。1925 年，邵江海接触到从台湾到厦门演出的歌仔戏，就此着迷，拜台湾艺人“温红涂”与“鸡鼻先”为师。1935 年，已是同安、泉州、惠安、龙溪一代颇负盛名的民间艺人。1937 年，歌仔戏因为起源当时受到日本统治的台湾之关系，被指为“亡国调”、“汉奸调”，面临禁唱、禁戏的困境。就在此时，邵江海在歌仔戏原有基础上，创作了一套新的唱腔名之为“改良调”，演出则称之为“改良戏”，几年之间，改良戏广为流传[②]，歌仔戏遂因此绝处逢生。

邵江海之所以是歌仔戏的一代大师，除了在于他根据台湾“杂念调”与闽南歌仔“杂咀仔”为基础，编创出全新样貌的“杂碎调”[③]，并以提倡“改良调”、“改良戏”之举使歌仔戏获得一线生机以外，另一项伟大的成就，在于他改良旧调的同时也重新编写传统剧目，邵江海编写的大量定型化剧本，开创了歌仔戏从幕表戏到剧本文学的新局面（见图 2）。就目前所知，民间流传邵江海的剧本和“歌仔”，以及其徒弟、学生传抄之剧本，超过 60 种，歌谣、唱段更是不计其数。[④]

林火才，生于 1928 年，金门县金城镇人，人称“臭屁叔仔”。曾于歌仔戏班演出，长年为傀儡戏艺师，每逢节庆祭祀必于城隍庙前演

---

① 陈耕：《一代宗师邵江海》，光明日报出版社 1997 年版，第 1 页。

② 《邵江海生平简介》，收入福建省艺术研究所、漳州市文化局、漳州市戏剧家协会编《缅怀芗剧一代宗师邵江海》，《福建艺术论丛 · 增刊》，漳州市印刷厂 1995 年版，第 96 页。

③ 即台湾流行之“都马调”。

④ 详见曾学文《邵江海歌仔戏剧本精选 · 序》，收入厦门市台湾艺术研究所编《邵江海歌仔戏剧本精选》上册，中国戏剧出版社 2006 年版，第 3—5 页。

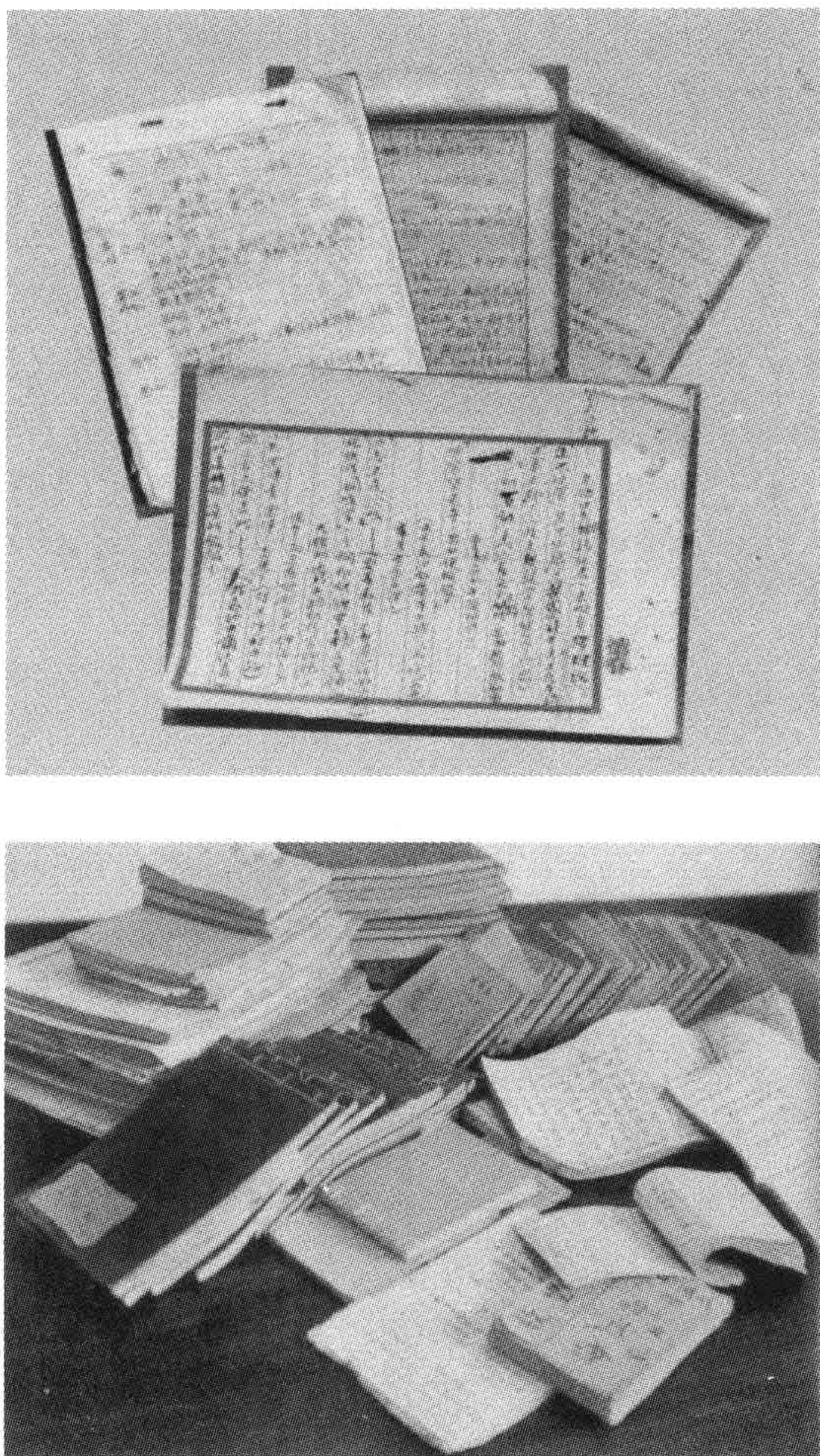


图 2 邵江海创作手稿

出，能说会唱。1990 年 11 月，本人随中国文化大学的金荣华前往金门进行民间文学调查时，初识林火才先生，当年 63 岁的他为我们的田野调查介绍了许多金门耆老长辈接受采访，自谦还没有发言权的他并未完全展露他的说唱才华，只讲了《围头皇后与金门太监》、《金门城的双“帝”庙》、《卢远》、《太武山的米岩洞》、《蔡复一的传说》等几则民间故事。[1]

① 《围头皇后与金门太监》、《金门城的双“帝”庙》、《卢远》、《太武山的米岩洞》，收入唐蕙韵《金门民间传说》，台北稻田出版社 1996 年版；《蔡复一的传说》，收入金荣华《金门民间故事集》，中国文化大学、金门县立社会教育馆 1997 年版。

实际上，“臭屁叔仔”林火才从青年时期便已身怀绝艺。据他后来透露，他16岁即驾驶“电船仔”（汽船），身任船长，经常往来于漳州、厦门之间。在偶然的机缘下（约17岁，1945年），听邵江海唱“露天戏”时学会了《原子炸弹歌》，前后只听了两次便能背下。[①] 所谓《原子炸弹歌》，又名《一粒原子弹》，根据邵江海四弟的回忆，美军在日本广岛投下原子弹的第三天，邵江海自海澄县某位议员处得知消息，惊喜异常，思路顿开，当晚就编写出谴责日军侵略者的《一粒原子弹》。嗣后，《一粒原子弹》常被戏班当成演出前的“镇台歌”传唱于闽南一带。[②] 林火才于此特殊背景下，因缘际会地继承了许多邵江海演出的歌仔戏作品。

关于邵江海这位歌仔戏大师专论或作品集，已有阶段性的成果，包括：

（1）陈耕主编《一代宗师邵江海》（光明日报出版社1997年版）。

（2）厦门市台湾艺术研究所编《邵江海歌仔戏剧本精选》上下册，附纪招治演唱《邵江海歌仔戏剧本唱段精选》CD并唱词（中国戏剧出版社2006年版，CD为厦门音像出版社录制）。

（3）邵江海《邵江海剧作选》（龙海与台湾历史文化研究会、龙海市文学艺术界联合会、中共龙海市委宣传部编《龙海芗剧史料》丛书，中国戏剧出版社2008年版）。

（4）厦门市台湾艺术研究所编，纪招治演唱《邵江海念歌选》DVD，附唱词（厦门音像出版社2008年版）。

这些邵江海剧本的出版品，保存了相当丰富可靠的歌仔戏剧本材料，是深入研究邵江海不可缺少的重要文献（见图3）。根据曾学文的研究，邵江海所编创的剧本中，影响较大者略有：《六月雪》、《荔镜记》、《卢梦仙》、《李妙蕙》、《安安认母》、《白蛇传》、《描金凤》、《白扇记》、《九代贫》、《战地啼冤》、《水蛙记》、《秦雪梅》、《三娘教子》、《孔雀东南飞》、《金玉奴》、《郑元和》、《吕蒙正》、《刘智远》、《孟姜女》、《三家绝》、《西厢记》、《可恨意中人》、《刘三姐》、《讨学钱》、《月里寻夫》、《龙凤面》、《小姑贤》等；而《抗日从军曲》、《一粒原子弹》、《吊大灯》、《钞票歌》、《细姨仔怨》、《十戒色欲》、《开销

---

① 详见《林火才田野调查笔记》，讲述者：林火才；采录地点：金门林火才宅；采录时间：2008年10月11日；采录者：陈益源、唐蕙韵。

② 详见路江《〈关于邵江海作品一览表〉的备忘录》，收入陈耕主编《一代宗师邵江海》，光明日报出版社1997年版，第50页。



图3 邵江海之视听资料

歌》、《花歌》、《生团歌》、《人心节节高》、《爱情歌》、《杂菜汤》等歌谣、唱段，在闽南民间广泛流传，成为闽南民歌的代表作[①]。

在已经出版有关邵江海之著作或作品选集中，除了成套剧本，亦可见涉及歌谣与唱段者，如《一代宗师邵江海》（1997）中已录有《家庭妇女学文化》、《人心节节高》、《钞票歌》等歌谣，《邵江海念歌选》DVD（2008）中则收有《人心节节高》、《十月抗日》、《钞票歌》、《翁某相骂》、《开销歌》、《男女私通歌》等唱段，但关于“闽南民间广泛流传”的歌谣、唱段，恐怕犹嫌不足，仍有积极调查、整理与填补的空间，例如，《一粒原子弹》与《吊大灯》就仅存篇目而未见内容，甚是可惜。巧合的是，在针对林火才的田野调查过程中，我们发现林火才擅长的《原子炸弹歌》（即《一粒原子弹》）、《挑大灯》（即《吊大灯》）正是他继承自邵江海的拿手唱段。

目前有关邵江海歌仔戏承传人的讨论，主要集中于厦门著名的歌仔戏艺师纪招治身上，相关作品与研究成果至少有：梁薇《纪招治歌仔戏唱腔选》附CD[②]、武晋《总为柔刚遒媚不了情——浅谈歌仔戏名伶纪

① 详见曾学文《邵江海歌仔戏剧本精选·序》，收入厦门市台湾艺术研究所编《邵江海歌仔戏剧本精选》上册，中国戏剧出版社2006年版，第5页。

② 梁薇：《纪招治歌仔戏唱腔选》，中国戏剧出版社2007年版。

招治的成长历程》。[1] 纪招治为邵江海高足，曾协助《邵江海歌仔戏剧本精选》（2006）、《邵江海念歌选》DVD（2008）的剧本唱段影音录制，后以其在“福建歌仔戏（厦门歌仔戏）”方面的艺术成就，荣膺“福建省第一批省级非物质文化遗产项目代表性传承人”[2]，她作为邵江海的杰出传承人，自不待言。然而，邵江海的歌仔戏艺术在厦门以外是否尚有传承人？其又传承了邵江海多少作品？恐怕是较少被关注到的问题。

截至2010年，本人在金门、台南多次采访林火才以闽南语演唱的作品篇目概有：《原子炸弹歌》、《挑大灯》、《益春写信给陈三》、《益春捧盆水》、《唐伯虎与秋香》、《人心节节高》、《卢梦仙过五更》、《陈翠娥过五更》、《陈金花投江》、《小媳妇思春》、《离婚歌》等，其他尚有如《杂菜汤》、《龟里歌（苦力歌）》及示范所谓“台湾都马调”（即邵江海所创之“杂碎调”）时的片段唱句。由此可知，林火才身上一定还有许多等待挖掘的说唱作品，亟待继续采访，全面调查。

本人相信，我们若能对金门林火才的闽南说唱作品加以全面采录，并就现有可供比对的文字、影像数据，全面探讨金门林火才所继承的邵江海说唱作品，必可为海峡两岸民间文化交流留下珍贵的一页。同时，这类闽南文化研究新文献的披露，必能为台湾的闽南文化研究打下更为扎实的基础，并且透过海峡两岸的学术合作，取得丰硕的闽南文化研究的新成果。

三 方法与重点

“金门林火才先生说唱作品的采访与记录”的计划目标为调查、采访、记录、整理金门林火才闽南语说唱作品，为求圆满达成预期之目标，本计划的研究方法将采用文献搜集、实地考察双管齐下的方式，全面搜集两岸关于邵江海及其歌仔、歌仔戏暨相关史料文献，并配合必要的实地考察，重回现场，力求充分掌握书面文献与口传资料。在整理出版《金门林火才闽南说唱作品集》的过程中，则将结合语言学、校勘

① 收入曾学文主编《海峡两岸民间艺术交流——金桥·2009海峡两岸歌仔戏艺术节论文集》，厦门大学出版社2010年版，第314—323页。

② 详见《福建省人民政府关于公布公报第一批省级非物质文化遗产项目代表性传承人的通知》，闽政文〔2008〕189号，载《福建省人民政府公报》，2008年，第32页。

学、民间文学等知识，务求准确校理说唱文本，发扬其文献与文学的重要价值。

本计划的实施，困难与限制在所难免，首先会遭遇到的，是对于林火才所使用之金门闽南语可能有感到陌生之处，此项局限当有赖于身为金门籍又于金门大学任教之唐蕙韵教授提供协助，本人与唐蕙韵教授曾有多次学术合作之经验，金门的田野调查多蒙唐蕙韵教授联络安排，在其从旁协助下，相信问题必能迎刃而解。其次，是台湾、金门、厦门两岸三地相隔遥远，预定执行期限又仅有6个月，可能受时间所限而调查不周，挂一漏万，为此，本人特别申请休假研究，在无行政职务与教学工作的牵绊下，当能有效利用时间，组织研究团队，积极往来于台湾、金门、厦门，进行密集而多次的田野调查，以求顺利完成计划目标。至于在整理记录方面，可能面临由口传数据转换到书面文献的落差问题，由于本人曾连续执行国科会补助之《彰化县地方传说之采录与研究》、《云林县地方传说之采录与研究》、《嘉义县地方传说之采录与研究》、《澎湖县地方传说之采录与研究》等多项研究计划，又甫编纂出版《陈再得的台湾歌仔》[①]，当可指导研究助理，正确整理采录所得资料。

本计划由于执行期间（2011年8月—2012年1月）有限，故重点将以调查、采访、记录、整理金门林火才闽南说唱作品为主要目标，待采录与整理略有成果时，针对林火才闽南说唱作品之特色与价值加以诠释发挥，并探究林火才闽南说唱作品与邵江海歌仔戏之关系。实施重点包括以下三方面。

（一）全面掌握林火才所能演唱之闽南说唱作品

虽然本人已对林火才进行过多次的田野调查，并有初步调查结果，但细心整理田野调查影像与录音数据发现，林火才在受访过程中，偶尔会穿插一些片段的唱句，为了不影响每一次采录的顺畅，田野调查时不宜打断林火才的演唱去追问这些零星的唱句的来龙去脉，以致留下不少悬而未决的疑问。换言之，林火才的身上应该仍有许多必须深入挖掘的闽南说唱作品。本计划的研究重点之一，即在于全面掌握林火才所能演唱之闽南说唱作品。

---

① 陈益源、陈必正、陈芳庆合编：《陈再得的台湾歌仔》，晨星出版有限公司2011年版。

（二）彻底理清林火才所能演唱之闽南说唱作品与邵江海的关联程度

初步比对采录自林火才的闽南说唱作品篇目与现存《邵江海作品一览表》[①]，其中确有重叠，但亦见差异。林火才自言其闽南说唱作品系承习歌仔戏大师邵江海而来，在全面掌握林火才所能演唱之闽南说唱作品后，我们有必要彻底厘清林火才所能演唱之闽南说唱作品与邵江海的关联程度，除了彰显林火才传承邵江海的重要性，也希望能借此确认邵江海是否有失传的歌仔戏或其他说唱作品，意外地保存在林火才身上。

（三）充分探讨林火才所能演唱之闽南说唱作品的价值与意义

歌仔戏大师邵江海的歌仔戏，因缘际会地为林火才所继承，成为林火才拿手的闽南说唱作品，如此流传与影响的过程，本身即是一项耐人寻味的课题。再加上林火才演唱时，融合自己特有的演出方式，更为其闽南说唱作品增添许多魅力。凡此种种，在在显示出林火才闽南说唱作品的价值与意义，是闽南文化传承演变历程中，值得保存的重要文化资产与值得一窥究竟的议题。

四　初步研究与预期成果

本人经过多年的努力与锲而不舍的追踪，已陆续在金门、台南等地多次采访林火才先生，录下他以闽南语演唱的作品（如 2008 年 10 月 11 日与 2008 年 11 月 8 日于金门林火才宅、2009 年 10 月 26 日于金门盈春阁餐厅、2010 年 4 月 30 日于台南成功大学中文系馆），并着手整理《林火才闽南说唱作品集》初编。就本人与林火才先生的多次接触可知，在他身上还有许多等待挖掘的闽南说唱作品，亟待继续采访、全面调查，以建构林火才先生闽南说唱作品的全貌。

除了已经初步整理林火才先生之说唱作品之外，本人也观察到其说唱作品与歌仔戏大师邵江海的传承关系，兹仅先以《陈金花投江》片段对照如下（见表 1）：

---

① 路冰编，陈耕主编：《一代宗师邵江海》，光明日报出版社 1997 年版，第 51—67 页。

表 1　　邵江海、林火才、纪招治说唱作品片段对照

《邵江海歌仔戏剧本精选》，第 655 页	林火才于 2010 年 4 月 30 日在成功大学中文系演出本	《纪招治歌仔戏唱腔选》，第 175—176 页
水声浪影黑暗暗	水声伊都乌暗暗	水声啊浪影影乌暗
配我来踏带这水墘石枋	脚踏这咧水面的青石枋	配着我踏在这水墘石帮
对着这波浪三层	被这种波浪来打上身啊滫	对着这波浪啊波浪三层
风声水影急忙忙	风声的水影来急急阁惨淡	风声咿水影啊急忙忙
环境逼到这时站	惨环境逼到这咧时啊站	环咧境呃逼到咿到这站
寸刻不容我在世间	寸刻不容这咧你母在世啊间	分厘不容我在世间
爹娘呀!	（跪落）	
（唱）	【白】：爹娘啊！	
我今不顾爹娘恩情重	我今日顾不得爹娘你养育的情恩	
厓的情，子的义一场空	厓啊的啊情，子你的义啊 啊咧情义都一场空	
脱下弓鞋岸顶放， 给人知我投江	我咧脱起彼啰弓鞋岸顶放 乎人知影我金花投江	脱下弓鞋岸顶放 让人知道金花投江 金花投江

就表 1 所列，在《陈金花投江》这个片段中，林火才所唱者明显比邵江海的另一传人纪招治多了“爹娘啊/我今日顾不得爹娘你养育的情恩/厓的情，子你的义/情义一场空”一段，可见金门林火才先生的确拥有惊人的记忆力，并且颇为忠实地传承了邵江海的歌仔戏作品。正因为需要彻底厘清林火才演唱之闽南说唱作品与邵江海之间的传承关系，因此需要详尽地搜集邵江海的著作或剧本，以及相关文献史料。大致说来，本人掌握邵江海之著作、剧本与视听资料已有 15 种左右，期刊论文亦近 10 篇。这些资料将有助于深入比对与研究两人说唱作品之关系。

总之，本人对于闽南文化有长时间的关注，而对于林火才与邵江海两人之闽南说唱作品的采录、搜集与整理，以及两人说唱作品之传承关系的探讨，亦有初步的成果。我们打算按以下步骤逐步展开：

（1）调查与搜集：本计划所搜集之资料主要有：林火才先生记忆中的各种闽南说唱作品，将以影音方式实地记录；与邵江海有关之闽南说唱、歌仔戏资料；前辈学者对于闽南说唱文学与歌仔戏之相关论述。

（2）整理与订正：上述所搜集的资料需要进一步整理建立文件，确定其作品的数量，依与研究主题之相关性分类，作为开创新兴学术议题的坚实基础，并进一步针对围绕在作品本身之相关问题进行考核订正，以利后续对于文本的分析阅读。

（3）分析与探讨：在文献整理与考订的基础上，分析与探讨林火才先生及其闽南语说唱作品的文学意义、艺术价值与文化意涵，进而阐述金门林火才继承自邵江海闽南语说唱作品的意义与价值，建构闽南说唱文学更为全面的发展历程与样貌，给予适当合理的定位与评价。

（4）研究与发表：针对林火才及其闽南说唱文学作品的调查搜集、整理订正、分析探讨之成果都需要进一步发表，以为学界利用，相关成果之发表，必也能引发更多研究者的关注与研究。

本计划预期全面采录调查、整理出版《金门林火才闽南说唱作品集》，同时搜集两岸关于邵江海及其说唱作品之相关史料文献，以充分探讨林火才与邵江海两人之闽南说唱作品的内容与特色，及其在闽南说唱文学乃至闽南文化的价值与意义，其预期成果大约有以下一些：

（1）全面采访金门林火才先生记忆中的各种闽南说唱作品，留下珍贵影音资料。

（2）整理、出版《金门林火才闽南说唱作品集》。透过对新材料的考订整理，确立其文献、艺术，以及文化价值，并作为开创新兴学术议题的坚实基础，提供两岸民间文化艺术研究的宝贵素材。

（3）经由比较，深入研究，撰写相关论文，以分析林火才先生及其闽南语说唱文学作品的文学意义、艺术价值与文化意涵，进而阐述金门林火才继承自邵江海闽南语说唱作品的意义与价值，建构闽南说唱文学更为全面的发展历程与样貌。

（4）致力闽南文化研究文献的整理与研究，借以推动成功大学“闽南文化研究”的学术交流与合作，提升研究水平，建立更好的学术研究平台。

五　结　语

上述“金门林火才先生说唱作品的采访与记录”计划的背景与意义，方法与重点，初步研究与预期成果，有幸受到审查委员的青睐，顺利获得成功大学人文社会科学中心的项目补助。

不过，令人遗憾的是，就在计划通过的同时，却传来林火才先生已于5月3日病逝花莲的噩耗，享年84岁（1928—2011）。林火才意外传承自邵江海的闽南语说唱，又已成为绝响。

为了追悼林火才先生，本人曾委托东华大学中文系彭衍纶教授在花

莲就近向林火才长子林文栋先生致意，并于2011年7月23日和8月3日前往金门林火才骨灰灵前及其次子林文梁先生家中吊唁。9月28—30日，“金门林火才先生说唱作品的采访与记录”计划成员七人（含二位摄影师）又特别前去金门，走访林火才生前经常出入的场所，访问林火才家属及其生前友人如吴倭古（1930— ）、林吉炎（1936— ）、许臭屁（1936— ）、徐声良（1939— ）、许育玮（1953— ）、陈泰明（1956— ）、许国佐等人，以记录林火才先生的点点滴滴。

虽然林火才先生已经离开了金门，离开了人世，但我们有更强烈的使命感，要让“金门林火才先生说唱作品的采访与记录”计划持续进行，并且要加强跟厦门台湾艺术研究所等单位的通力合作，加速《金门林火才闽南说唱作品集》（附DVD）的整理出版，以及从邵江海到林火才的民间说唱艺术传承的深入研究，以完整保留海峡两岸民间文化交流这珍贵的一页。

简论蒙古族故事家朝格洛布讲述的故事类型

北京大学　陈岗龙

一　蒙古族故事家研究的必要性

蒙古民族是一个喜欢讲故事的民族，蒙古民族的民间故事遗产异常丰富。今天，蒙古民间故事的研究已经取得了比较丰硕的成果，中国蒙古族和蒙古国民间故事的研究主要集中在故事文本的研究，并在故事类型研究方面有了比较突出的成绩。但是相比之下，蒙古族故事家的研究还相当薄弱，而且长期以来一直被忽略。到目前为止，只有达・巴图教授的《蒙古族民间故事家的研究》（民族出版社 2010 年版）是专门研究故事家生活及其讲述故事的专著。就特定故事家所讲述的民间故事搜集整理方面而言，除了内部著作《老故事家朝格日布讲述的故事》，近年《喀左民间故事集》出版了故事家的专门集子。由此可以看出，与史诗艺人等其他民间文学传承人的研究相比，蒙古族故事家的研究是相对滞后的。尤其是在传承艺人越来越少的当今，蒙古族故事家的田野调查和专门研究已经越来越显得紧迫和困难。笔记曾经在几年前写过一篇《巴尔虎故事家哈日根・其其格讲述的故事史诗的研究》[①]，呼吁蒙古族故事家的调查和研究，但是至今这方面的呼应还是空白。本文根据《斑马驹》等鄂尔多斯民间故事集和内部出版的《老故事家朝格日布讲述的故事》等相关资料，对蒙古族故事家朝格日布讲述的民间故事进行类型研究，并就蒙古族故事家的一些基本问题提出自己的看法。

---

① 陈岗龙：《巴尔虎故事家哈日根・其其格讲述的故事史诗的研究》，《西北民族大学学报》（蒙古文哲学社会科学版）2011 年第 2 期。

二　故事家朝格日布简况

蒙古族故事家朝格日布（Chogrob，1912—1990）是内蒙古鄂尔多斯市鄂托克旗宝日和硕苏木海岱嘎查人。出身贫苦牧民，8 岁当喇嘛，45 岁还俗。朝格日布从小喜欢听故事和讲故事，并擅长佛教查玛舞的表演。朝格日布的故事来源多元，基本上是社会传承，既有从俗人听来的民间故事，也有从喇嘛师傅那里听来的寺庙故事，因此朝格日布讲述的故事内容丰富，题材多样。1982 年在鄂托克旗政府和相关单位主办的民间文艺比赛中朝格日布因讲故事而获奖，于是当时的伊克昭盟文联民研会对朝格日布老人做了为期一个月的采访录音，记录整理了朝格日布讲述的民间故事，出版了内部资料《老故事家朝格日布讲述的故事》[①]，并在其他民间文学作品集中发表了朝格日布演唱的《圣主宝玉吉汗》和《阿日亚胡》等英雄史诗和长篇故事。[②] 1987 年，鄂托克旗古籍整理办公室的巴音其木格专门对朝格日布讲述的民间故事做了 20 多天的录音和记录，后来将其部分故事收入《斑马驹》一书中出版。[③]

可以说，朝格日布是较早在内蒙古地区有组织地调查和采录的第一位蒙古族故事家。可是，朝格日布迄今还没有充分引起学术界的关注。只有一些民间文学研究者在相关论述中提到朝格日布讲述的民间故事和演唱的英雄史诗，如笔者在探讨鄂尔多斯史诗和喀尔喀—巴尔虎史诗的论文中曾经讨论过朝格日布演唱的英雄史诗[④]，也在探讨蒙古族民间故事和蒙汉文学交流的论文中分析过朝格日布讲述的民间故事，但是迄今为止还没有一篇论文和一部著作专门讨论这位杰出的蒙古族故事家及其讲述的民间故事。今年是朝格日布老人诞辰 100 周年，故事家的家乡鄂

① 《老故事家朝格日布讲述的故事》，《鄂尔多斯文化遗产④》，《阿拉腾甘德尔》民俗民间文学专辑，1982 年。

② 伊克昭盟民族研究学会、伊克昭盟民间文学研究会主办：《鄂尔多斯文化遗产①》（内部资料），包头市第一印刷厂印，1984 年 10 月。收入朝格日布演唱的《圣主宝玉吉汗》（郭永明记录整理）、《阿日亚胡》（玛格斯日扎布记录整理）两部史诗，第 93—123 页。

③ 巴音其木格整理：《斑马驹》（蒙古文，鄂尔多斯古籍文献丛书·54），内蒙古人民出版社 2010 年版。

④ 陈岗龙：《鄂尔多斯史诗和喀尔喀—巴尔虎史诗的共性》，《民族文学研究》1999 年第 1 期。

尔多斯市鄂托克旗党委和旗政府正在筹备“纪念蒙古族故事家朝格日布诞辰100周年全国学术研讨会”，并正在编辑出版《蒙古族故事家朝格日布故事集》（蒙汉两种文字）。笔者的这篇论文也是这一学术工程的一部分。

三 朝格日布讲述的故事类型

1982年内部出版的《老故事家朝格日布讲述的故事》共收入各种长短篇民间故事54则，其中有魔法故事、生活故事、动物故事、笑话，也有几篇民间传说。1987年巴音其木格记录的24则朝格日布讲述的故事收入《斑马驹》一书中，其中有20则故事与1982年讲述的故事重复。因此，可以说，朝格日布在1982年和1987年两次讲述的故事中已经有59则故事公开出版，其中20则故事讲述过两次，这对我们研究同一个故事家在不同时间和场合讲述同一个故事的过程中所发生的变化和故事类型传承的稳定性与变异特征具有重要的参考意义。[①] 我们在本文中主要运用民间故事类型研究的方法对朝格日布讲述的故事类型作初步的分析和归纳，以便窥见朝格日布讲述故事的内容和结构特征。

（一）魔法故事

两部集子共收入了朝格日布讲述的《安岱莫日根和额日勒岱博格达》、《国师》、《尼姑敖敦巴拉的故事》、《活佛的恩赐》、《宝如勒岱老人的儿子》、《每天早晨谈论昨天的梦的父子俩》、《阿拉坦·哲格斯姑娘》、《得到三个宝物的故事》、《阿日吉·宝日吉汗》、《喜地呼尔》10篇魔法故事。

《安岱莫日根和额日勒岱博格达》是一篇古老的蒙古族民间故事，其中包含了很多英雄史诗母题。安岱莫日根、额日勒岱博格达兄弟俩和妹妹三人幸福地生活在一起。天上的黄色巨人想娶他们的妹妹，就指使妹妹灌醉两个哥哥后想害他们，结果安岱莫日根掉进八十庹深的陷阱，额日勒岱博格达逃走。后来有一老妇用自己的头发编长绳放进陷阱里，安岱莫日根顺着辫子爬出陷阱（在很多史诗中是英雄的妻子或者未婚妻的辫子救了英雄），并找到弟弟，还在途中结识了五个各有特殊本领的

① 笔者准备直接根据录音另写论文专门讨论朝格日布讲故事的风格特点。

兄弟，七兄弟一起回到家乡战胜了天上的黄色人，惩罚了背叛自己的妹妹，最后走到天上变成了北斗七星。[①] 朝格日布讲述的这个故事实际上是由两个独立的故事类型组成的复合故事：一个是兄弟俩惩罚背叛的妹妹的故事，这个题材是很多蒙古英雄史诗的题材，多见于喀尔喀蒙古英雄史诗和卫拉特蒙古英雄史诗及英雄故事，一些学者认为这可能与族外婚的起源有关系；另一个是北斗七星起源的故事，最典型的类型是猎人兄弟俩结识各有特异本领的五兄弟，一起去战胜敌人后升天成了北斗七星。[②] 多数情况下这两个故事类型是分开的。

《尼姑敖敦巴拉的故事》[③] 是尼姑敖敦巴拉各有特殊本领的七个儿子寻找并救出被大鹏金翅鸟劫走的可汗公主，最后最小的儿子和公主结婚的故事。

《宝如勒岱老人的儿子》[④] 虽然是民间故事，但故事情节完全是婚姻主题的单篇英雄史诗。英雄通过男儿三项比赛战胜自己的两个对手，娶了可汗的公主。

联系到朝格日布演唱过《圣主宝玉吉汗》、《阿日亚胡》等英雄史诗，我们可以看出朝格日布老人是很熟悉蒙古英雄史诗和英雄故事传统的。上述这些魔法故事或者英雄故事是朝格日布故事记忆库中最具民族特色的古老遗产。

《活佛的恩赐》[⑤] 是一篇由三个故事类型组合而成的故事。老乞丐夫妇把一生讨来的食物的“德吉”（敬给神的那一份）献给活佛，活佛赐给他们一头能拉金银的奶牛，从此老乞丐夫妇过上了幸福日子。不料被有权势的王爷调换了奶牛，因为奶牛不愿给王爷拉金银，被赶进深山里遗弃。在山中，奶牛和母老虎成了知心朋友，但是因为狐狸的挑拨，互相残杀，它们的孩子小牛犊被五百个猎人射杀，小老虎拍死了五百猎人的一半，然后跳进火中自尽。后来小老虎和牛犊的坟上长出一棵檀香树。檀香树上出现穿虎皮上衣的小伙子和穿牛皮上衣的小伙子玩耍，可汗的公主发现了他们，通过占卜，穿虎皮衣的小伙子当上了可汗，穿牛

① 《老故事家朝格日布讲述的故事》，第1—8页。

② 〔蒙古〕达·策仁索德诺姆汇编：《蒙古民间故事》（蒙古文），内蒙古教育出版社1989年版，第54—62页。

③ 《老故事家朝格日布讲述的故事》，第31—34页。

④ 同上书，第34—36页。

⑤ 巴音其木格整理：《斑马驹》（蒙古文），内蒙古人民出版社2010年版，第297—309页。

皮衣的小伙子做了大臣。该故事开头的诚信敬活佛的母题也出现在田清波在20世纪30年代搜集整理的鄂尔多斯民间故事《青蛙儿子》中。[①]蒙古族民间故事中的奶牛相当于"狗耕田"故事中的狗。[②]而奶牛被赶走之后的遭遇就是蒙古族中广泛流传的《老虎和牛》与《五百个猎人》的结合，而老虎和牛的故事是从古代印度的《五卷书》来的AT58"豺狼挑拨离间"故事类型。因此，朝格日布讲述的这个故事是由几个故事类型组合而成的，对民间故事类型发展的研究具有重要参考价值。

《阿拉坦·哲格斯姑娘》（阿拉坦·哲格斯是金芦苇的意思）是一篇情节复杂的复合型故事。故事中，恶魔蟒古思猜出了姑娘的名字，姑娘就听从骏马的话逃跑，女扮男装，却被识破性别，嫁给王子后生下了金胸银臀的儿子，但是受到蟒古思的迫害，被迫出走，来到沙漠中，骏马死去，女主人公按照马的吩咐，割下马头埋起来，于是长出一棵檀香树，母子俩爬到树上，追来的蟒古思砍树，狼和狐狸来骗蟒古思，最后喜鹊给女主人公的父母送信，家里的阿斯尔、巴斯尔两条狗赶来咬死了蟒古思，母子获救回家过上了幸福生活。[③]朝格日布讲述的这个故事由以下几个故事类型组合而成：①AT500帮手的名字，即丁乃通索引中的500"猜名字"。在蒙古族民间故事中经常有这个类型，而且最普遍的情节是蟒古思通过威胁老女仆的手段得知姑娘的名字，而姑娘因为骏马的忠告而离家逃走。②姑娘在逃跑的途中依次向后抛弃父亲的磨刀石、母亲的梳子和自己的镜子三样东西，变出高山、森林和大海从而逃出蟒古思的魔掌。这个类型是包括蒙古族在内的北方游牧民族中广泛流传的反映成年礼的魔法故事《金羊拐银羊拐》。[④]③阿拉坦·哲格斯姑娘逃脱蟒古思之后女扮男装，住在骏马用魔法建造的蒙古包中读书，可汗的牧马人发现了她，于是可汗夫人通过种种考验最后识别了性别，姑娘嫁给可汗的儿子后生了一个金胸银臀的儿子。④可汗夫人给可汗写了一封信，告诉他："我们的儿媳妇生下一个金胸银臀的儿子。"但是蟒古思在途中换了家信，把信改写成"把儿媳妇和孩子从家里赶走"。于是阿拉坦·哲格斯带着儿子流浪，还是骏马找到主人并帮助了她。替换家信

---

① 阿·莫斯太厄搜集整理，曹纳木转写校注：《阿尔扎波尔扎汗——鄂尔多斯民间文学》（蒙古文），民族出版社1984年版，第118页。

② 《蒙古族民间故事集成》上册（蒙古文），内蒙古文化出版社2000年版，第841—843页。

③ 巴音其木格整理：《斑马驹》，内蒙古人民出版社2010年版，第14—32页。

④ 参见陈岗龙、乌日古木勒《蒙古民间文学》，宁夏人民出版社2008年版。

和女主人公被赶出家门是蒙古族《无手姑娘》故事类型中普遍有的情节。但是朝格日布讲述的故事中并没有女主人公被砍手臂的情节。⑤母子俩爬上由马头长出的檀香树，这时候蟒古思赶来砍树，而前后有狼和狐狸欺骗蟒古思，这个情节是蒙古族民间故事中普遍有的。⑥最后，阿拉坦·哲格斯姑娘的两条狗咬死了蟒古思，救了女主人公。在这篇故事中，骏马一直是女主人公的助手，而且骏马死后，埋其头骨的地方长出檀香树。由此可见，朝格日布讲述的《阿拉坦·哲格斯姑娘》是一篇以女性成年礼为原型的组合多种故事类型的复杂的长篇魔法故事。

朝格日布也讲述过《喜地呼尔》的故事，内容由《魔法师和他的徒弟》作为引子，讲述了一个或者三个插话。在巴音其木格记录的题为《兄弟俩》[①] 的异文中，除了魔法师的故事，朝格日布只讲述了一个“舍命护金型”插话，忠诚的狗被自己的主人打死。[②] 而1982年讲述的《喜地呼尔》中则讲了三个插话，除了“舍命护金型”外，还讲了三个牧马人争夺泥塑的姑娘的故事和保护婴儿而被主人打死的猫的故事。[③]

《每天早晨谈论昨天的梦的父子俩》[④]，也叫做《隐瞒自己的梦的小伙子》[⑤]，是AT725“梦”型故事。被父母赶出家门的主人公在途中救了土蜂、蜘蛛和蚂蚁三只小虫子，后来三只小动物帮助主人公分离了黑米和白米，建造玻璃房子，并认出了藏在箱子中的两个公主，最后主人公通过考验娶了两个公主。

《得到三个宝物的故事》是蒙古族民间广泛流传的《可汗的儿子官布和大臣的儿子共古尔》故事类型。孤儿在树底下睡觉时无意中学会了动物的语言，凭着听懂鸟兽语言的本领先后得到了隐身帽、魔棒、能解毒的宝鞋，依次战胜了害人的喇嘛，当上了可汗。[⑥] 丁乃通索引中有576F“隐身帽”故事类型。[⑦] 而包括朝格日布讲述的文本在内，蒙古族的故事类型是相当稳定的，基本上与《尸语故事》中记录的文本一致。

比利时神甫、著名蒙古学家田清波也在鄂尔多斯搜集到一部《阿尔

---

① 巴音其木格整理：《斑马驹》，内蒙古人民出版社2010年版，第33—38页。

② 〔美〕丁乃通编著：《中国民间故事类型索引》，华中师范大学出版社2008年版，第25页。178B“义犬作抵”类型中列了蒙古族异文。

③ 《老故事家朝格日布讲述的故事》，第139—143页。

④ 同上书，第39—45页。

⑤ 巴音其木格整理：《斑马驹》，内蒙古人民出版社2010年版，第171—179页。

⑥ 同上书，第502—511页。

⑦ 〔美〕丁乃通编著：《中国民间故事类型索引》，华中师范大学出版社2008年版，第138—139页。

扎波尔扎汗》。[1] 是古代印度连环串插式故事《三十二个木头人的故事》的鄂尔多斯蒙古口头异文。而朝格日布讲述的《阿日吉·宝日吉汗》[2]虽然冠以相同的名字，讲的却是三个各有特殊本领的小伙子为可汗娶妻子的故事。

可以说，朝格日布讲述的魔法故事集中体现了蒙古族民间故事的民族特点。

（二）生活故事

两部故事集共收入朝格日布讲述的《猪头卦师》、《算命的故事》、《七个秃子一个歪脖子》、《做善事的人》、《找女婿的老头》、《富人家的故事》、《小偷的故事》、《傻姑娘》、《王员外的故事》、《一百个铜板》、《被狐狸奚落的裸妇》、《黑牛少年》、《沙扎盖莫日根汗》、《乌恩·乌古勒格齐的故事》、《张苏玛》、《十不全的故事》、《万岁人主汗》、《人间四苦》、《吐珍珠的人发笑的原因》、《穷喇嘛》、《游乞僧》、《一连禅师的故事》、《师徒二人》、《自己捉自己的小偷》、《弥勒佛的故事》25 篇生活故事（包括笑话）。

朝格日布讲述的《沙扎盖莫日根汗》是因为漂亮妻子而遭受迫害的男人的故事，与 AT465 和丁乃通索引中的 465A1 "百鸟衣"[3]、金荣华索引中的 742 "百鸟衣"[4] 相对应。江帆教授在《忠贞妻子的奇谋——"百鸟衣"故事解析》[5] 中详细分析了该故事类型，故在此直接讨论朝格日布讲述异文的特征。在朝格日布讲述的故事中，美丽妻子是龙女，也有"画中女"的情节，丈夫与沙扎盖莫日根汗换穿的是鼠皮衣、喜鹊皮帽子和麻雀皮坎肩。朝格日布讲述的故事中，主人公阿日亚胡在救白龙王子之前是放牧七只山羊的穷牧民，而娶了龙女之后到龙王那里讨回四条由蜥蜴变来的牛，开始种庄稼过日子。这个情节变化本身生动地

---

① 阿·莫斯太厄搜集整理，曹纳木转写校注：《阿尔扎波尔扎汗——鄂尔多斯民间文学》（蒙古文），民族出版社 1984 年版，第 353—444 页。

② 《老故事家朝格日布讲述的故事》，第 130—138 页。

③〔美〕丁乃通编：《中国民间故事类型索引》，华中师范大学出版社 2008 年版，第 101—103 页。从丁乃通的索引可以看出该故事类型在我国广泛流传，异文丰富。

④ 金荣华：《民间故事类型索引》上册，中国口传文学学会，第 257—260 页。该索引只收入一篇蒙古族异文《良花》。实则蒙古族异文很多，仅鄂尔多斯地区就流传着不少不同异文。

⑤ 刘守华主编：《中国民间故事类型研究》，华中师范大学出版社 2002 年版，第 627—636 页。

反映了蒙古族异文中蒙古族游牧文化和汉族农业文化的交替与融合。在鄂尔多斯地区流传的另一个异文《聪明的妻子乌尤黛》中，故事主人公救了落难的女子，俩人结为夫妻，而妻子绣的刺绣引起了皇帝的注意，皇帝抢去乌尤黛。丈夫就按照妻子的话在腊月二十三那天用锅灰涂抹脸，戴上乌鸦皮帽子，穿上驼掌做的靴子，用担子挑着一人高的纸糊白菜和牛粪做的车轮大的饼到皇宫门前叫卖。愚蠢的皇帝为了博得美人一笑，用龙袍换了乌尤黛丈夫的着装，从而被杀死。[①] 我们对比了朝格日布分别在 1982 年和 1987 年讲述的两个文本，除了个别表述和词汇的出入，故事主干情节稳定不变，可见朝格日布记忆中的故事类型是一个比较稳定的代表性的蒙古族故事类型。这对“百鸟衣”故事类型的研究具有重要的学术参考价值。

《人间四苦》[②] 是“黄粱梦”或者“瞬息京华”类型故事。丁乃通先生的《人生如梦——亚欧“黄粱梦”型故事之比较研究》系统探讨过该故事类型。笔者在《神秘的黑马与叹世惊梦——对丁乃通先生〈人生如梦——亚欧“黄粱梦”型故事之比较研究〉的补充研究》一文对蒙古族异文作了讨论。[③] 在这篇论文中笔者曾经讨论过朝格日布讲述的《人间四苦》（M05）异文。《人间四苦》的故事与《育民甘露注释如意宝饰》的第 22 个故事《梦中得财一场空》相对应。[④] 而在 5 个蒙古异文中，朝格日布讲述的文本属于“惩罚统治者，教训统治者从而懂得人民疾苦”的主题，是对书面文本主题的提升。与朝格日布讲述的与《如意宝饰》相关的其他故事比较，能够看出这个故事类型是朝格日布通过口头文本传承的，而不是书面文本。

《吐珍珠的人发笑的原因》[⑤] 是《育民甘露注释如意宝饰》的第 9 个故事《吐珍珠的婆罗门发笑的原因》[⑥] 的口头变文。

《算命的故事》[⑦] 是丁乃通 910 “买来的或别人提供的警言证明是正

---

① 特木尔等编：《珍珠传说》（蒙古文），民族出版社 2009 年版，第 1—10 页。

② 巴音其木格整理：《斑马驹》，内蒙古人民出版社 2010 年版，第 122—124 页。

③ 张玉安、陈岗龙主编：《东方民间文学比较研究》，北京大学出版社 2003 年版，第 485—502 页。

④ 〔蒙古〕呈·达木丁苏伦编：《蒙古文学精华一百篇》，内蒙古人民出版社 1984 年版，第 1227—1228 页。

⑤ 《老故事家朝格日布讲述的故事》，第 125—129 页。

⑥ 〔蒙古〕呈·达木丁苏伦编：《蒙古文学精华一百篇》，内蒙古人民出版社 1984 年版，第 1198—1202 页。

⑦ 《老故事家朝格日布讲述的故事》，第 12—16 页。

确的”类型故事。

《行善的人》是AT461“三个愿望”型故事。故事中，见到命中注定的丈夫，哑巴姑娘突然开口说话；三棵树底下有宝物，将宝物挖出来，三个农民兄弟就不再贫穷；取出万年蟒蛇头上的如意宝，蟒蛇就变成龙。[①] 刘守华先生的《但行好事，莫问前程——“求好运”故事解析》对该故事类型作了比较充分的研究。[②] 朝格日布讲述的异文是比较典型的“问佛型”故事类型。不过，蒙古族中流传的这个故事类型也是很丰富的。鄂尔多斯民间故事《穷小子问占卜》是“找聘礼”型故事，主人公寻找三根红头发、乌龟脚上的毛和铁牛铁车。[③] 如《芒胡来》中，主人公问佛回来后拔掉哑巴姑娘头上的一根金发，姑娘说话，于是就嫁给了小伙子；取出蟒蛇头上的如意宝，蟒蛇变龙飞上天；后来，芒胡来用获得的如意宝满足了可汗的要求，娶了可汗公主，而蟒古思恶魔想掠夺芒胡来的妻子和如意宝，变成鸟从窗户飞进屋，偷走了如意宝。这时芒胡来请求变成龙的蟒蛇，龙蛇就从天而降，打雷劈死了蟒古思恶魔，而白鼠找到如意宝，嘴里衔着如意宝送给芒胡来。[④] 朝格日布讲过两次这个故事，1982年讲述的文本比较简短[⑤]，1987年讲述的文本则细节比较详细[⑥]，不过两个文本的主干情节保持稳定，没有脱落，这说明朝格日布传承的这个故事类型是一个比较稳定的类型。而两次讲述文本的结尾，朝格日布都作了点评：“行善在前，受益在后。”“为他人行善，早晚自己受益。”这也反映了故事家朝格日布对该故事类型主题的理解和把握。

《做善事的小伙子》[⑦] 是AT560“宝贝戒指”型故事。但是，小伙子救的不是老鼠和猫、狗，而是老鼠和野猪、猴子，不过故事情节仍然是典型的宝贝戒指型。江帆教授的《动物王国里的冤案——“猫狗结

---

① 巴音其木格整理：《斑马驹》，内蒙古人民出版社2010年版，第142—151页。

② 刘守华主编：《中国民间故事类型研究》，华中师范大学出版社2002年版，第216—224页。

③ 特木尔等编：《珍珠传说》（蒙古文），民族出版社2009年版，第355—357页。

④ 《蒙古族民间故事集成》下册（蒙古文），内蒙古文化出版社2000年版，第1138—1141页。

⑤ 《老故事家朝格日布讲述的故事》，第27—31页。

⑥ 巴音其木格整理：《斑马驹》，内蒙古人民出版社2010年版，第142—151页。

⑦ 同上书，第270—281页。

仇”故事解析》比较系统地分析了该故事类型。[①] 朝格日布讲述的异文的主题并不是猫狗结仇，这是值得注意的。

《坏心眼最终自己吃亏》是 AT613“两个旅行者”型故事。好心的喇嘛因祸得福，而坏心的喇嘛模仿他最后被虎狼吃掉。[②] 刘守华教授在《因祸得福的旅伴——“两老友”故事解析》中系统详细分析了该故事类型。[③] 在朝格日布讲述的异文中没有治好眼睛的母题。

朝格日布也讲述过“皮匠驸马”型故事。[④] 林继富教授在其《“一字不识”当驸马——“皮匠驸马”故事解析》中系统分析了该故事类型。[⑤] 朝格日布的故事中也保留了“一个字没读懂”的母题。

朝格日布讲述的《审判树》[⑥] 是“小偷头上有草”型故事，也叫做《十不全的故事》。[⑦]《十不全的故事》手抄本在蒙古地区广泛流传，那就是断案小说《施公案》的蒙古文译本，《中国蒙古文古籍总目》就列出了该译本的一百余种抄本。[⑧] 祁连休先生在其《中国古代民间故事类型研究》中对该故事类型进行了详细的考证研究，并称其为“藏金失窃型故事”。该故事类型初见于冯梦龙编纂的《智囊补》，祁连休先生考证《施公案》第四十三至第四十四回审竹床断银案就是根据民间流传的这一故事类型改写而成。[⑨] 而蒙古族这一故事类型在很大程度上可能主要就和《施公案》蒙古文译本的传播有关系。

《骑黑牛的少年》[⑩] 是骑黑牛的少年与国师（孔子）辩论的故事。在鄂尔多斯地区也流传着该故事的手抄本。[⑪] 蒙古国学者呈·达木丁苏伦院士在其《蒙古文学精华一百篇》中收入《黑牛少年》的手抄本，

---

① 刘守华主编：《中国民间故事类型研究》，华中师范大学出版社 2002 年版，第 97—105 页。

② 巴音其木格整理：《斑马驹》，内蒙古人民出版社 2010 年版，第 314—326 页。

③ 刘守华主编：《中国民间故事类型研究》，华中师范大学出版社 2002 年版，第 586—594 页。

④ 巴音其木格整理：《斑马驹》，内蒙古人民出版社 2010 年版，第 368—376 页。

⑤ 刘守华主编：《中国民间故事类型研究》，华中师范大学出版社 2002 年版，第 647—658 页。

⑥ 巴音其木格整理：《斑马驹》，内蒙古人民出版社 2010 年版，第 433—439 页。

⑦ 《老故事家朝格日布讲述的故事》，第 111—113 页。

⑧ 《中国蒙古文古籍总目》下册，北京图书馆出版社 1999 年版，第 1306—1317 页，第 07847—07946 条。

⑨ 祁连休：《中国古代民间故事类型研究》，河北教育出版社 2007 年版，第 1050—1058 页。

⑩ 《老故事家朝格日布讲述的故事》，第 80—82 页。

⑪ 《牧童传奇》（蒙古文），民族出版社 2009 年版，第 421—432 页。

并作简单分析，认为该故事一部分翻译自汉文，并加入了根据蒙藏故事编译的内容。[①] 据《中国蒙古文古籍总目》，该故事的书面文本在中国各大图书馆有11种手抄本，名为《鲁公与小儿的对话》、《鲁公先生的故事》等，可见其书面传播之广泛。[②] 郝苏民教授的《西蒙古民间故事〈骑黑牛的少年传〉与敦煌变文卷〈孔子相托相问书〉及其藏文写卷》是迄今为止系统研究这个故事蒙古族异文的最好的文章，指出该故事类型"实属汉文书面叙事作品的一种变异"[③]。郝苏民教授详细比较了蒙古文文本、敦煌变文和藏文写本之后指出了蒙古文编译自汉文和加工本土化的情况，结论和观点是完全正确的。朝格日布讲述的口头文本的情节与对话的诗歌部分与书面文本之间有很多共同的地方，这说明，朝格日布的故事比较忠实地传承了书面传统。

朝格日布讲述的生活故事中外来故事类型的影响比较明显。

（三）动物故事

两部故事集共收入朝格日布讲述的《黄头绵羊朝佛的故事》、《愚蠢的狼》（AT122C，AT47B）、《兔子和狮子》（AT92）、《喜鹊和狐狸》（AT56A）、《老虎和牛》（AT59）、《燕子和青蛙数数》、《猫喇嘛念经》（AT110）、《冤枉的七只虱子》（AT282C）、《本来射乌鸦，却射中了刺猬》（AT239）、《青蛙、刺猬和狐狸》、《老猫》、《两只雁子抬着青蛙飞》（AT225A）、《老虎和毛驴》（AT125F）、《大象和老鼠》、《乌龟和猴子》（AT91）、《在青色油漆上打滚的狐狸》（AT214B）、《骄傲的麻雀》、《蜥蜴报仇》18篇动物故事。下面简单分析一下其中的一些故事。涉及蒙古族动物故事异文的时候笔者参考并对比了崔斯琴博士的《蒙古族民间动物故事研究》一书。

《马和狼》[④] 是蒙古族民间流传最广泛的"愚蠢的狼"型故事，笔者在《蒙古民间文学》等著作中曾经多次讨论过这个故事，因此在这

---

① 〔蒙古〕呈·达木丁苏伦编：《蒙古文学精华一百篇》，蒙古人民共和国科学与高等教育出版社1959年版（以下简称乌兰巴托1959年版），第481—486页；内蒙古人民出版社1984年版，第1562—1578页。

② 《中国蒙古文古籍总目》下册，北京图书馆出版社1999年版，第1330—1331页，第08054—08064条。

③ 郝苏民：《西蒙古民间故事〈骑黑牛的少年传〉与敦煌变文卷〈孔子相托相问书〉及其藏文写卷》，《西北民族研究》1994年第1期。郝先生的论文中把先生的名字复原为"雷孔"似不妥，应该是"鲁公"。

④ 《老故事家朝格日布讲述的故事》，第164页。

里就不重复了。这个故事类型在蒙古族中往往由“吃以前请把我洗干净”[①]和“骑牤牛的灰狼”[②]两个类型组合而成。朝格日布讲述的文本是“吃以前请把我洗干净”类型，不过狼所说的“从泥沼里拽出来，难道我是你父亲吗？洗干净你身上的污泥，难道我是你老婆吗？读你后腿上的文字，难道我是你的笔贴式（秘书）吗？”是蒙古族故事最突出的特点。

《孤独的斑马驹》是朝格日布讲述的古老的蒙古族动物故事。古老的时代，50 匹野马在吃草的时候不小心踩烂了孔雀和鹦鹉的蛋，于是受到鸟类的报复，鸟类大军射死了 50 匹野马，只幸存一匹三岁的斑马驹，斑马驹长大以后潜入鸟王马群中，鸟王捉住它骑着炫耀的时候，它摔死了鸟王，为母亲报了仇。[③]

《麻雀的故事》讲述了一只骄傲的麻雀最后被老鹰捉去的故事。这个故事在蒙古族民间广泛流传，也见于《育民甘露注释如意宝饰》等文献。[④]《五卷书》中的相同故事类型通过《育民甘露注释如意宝饰》等佛教文学在蒙古族民间广泛流传。在书面流传的故事中主要是麻雀落入老头的网，通过描写麻雀赞美公鸡的手段被救出后却落在树枝上说大话贬低老头的时候被老鹰捉去。[⑤]而在朝格日布讲述的文本中增加了骄傲的麻雀无礼侵占燕子的巢下蛋的情节。不过，口述文本也传承了书面文本的一些情节并有所发展和进一步本土化，如书面文本中麻雀赞美公鸡说：“你浑身像鸟王嘎如达，身穿五颜六色的艳服，头戴珊瑚般的大红花，你的头发像孔雀的羽毛”，而朝格日布的故事中麻雀赞美公鸡说：“你穿的是多么漂亮的绸缎袍子啊，还套上漂亮的坎肩。”

《本来射乌鸦，却射中了刺猬》[⑥]，也叫做《乌鸦、刺猬和貂》[⑦]，是 AT239“乌鸦帮助鹿逃出陷阱”故事类型，在蒙古族民间广泛流传，

① 〔美〕丁乃通编著：《中国民间故事类型索引》，华中师范大学出版社 2008 年版，第 15 页。122G 列了蒙古族异文。

② 这个类型相当于丁乃通 122N“驴子劝狼骑在它的背上”类型。见〔美〕丁乃通编著《中国民间故事类型索引》，华中师范大学出版社 2008 年版，第 16 页。

③ 巴音其木格整理：《斑马驹》，内蒙古人民出版社 2010 年版，第 52—57 页。

④ 崔斯琴：《蒙古民间动物故事研究》（蒙古文），内蒙古文化出版社 2011 年版，第 302—303 页。

⑤ 〔蒙古〕呈·达木丁苏伦编：《蒙古文学精华一百篇》，乌兰巴托 1959 年版，第 363 页；内蒙古人民出版社 1984 年版，第 1189—1190 页。

⑥ 巴音其木格整理：《斑马驹》，内蒙古人民出版社 2010 年版，第 463—466 页。

⑦ 《老故事家朝格日布讲述的故事》，第 166 页。

崔斯琴在其《蒙古民间动物故事研究》中列出了该故事类型的9个蒙古异文。在蒙古故事中，三个动物分别为鸽子、鹿、狐狸，或者狐狸、乌鸦、刺猬，或者野驴、乌鸦、狼，或者狐狸、老鹰、狼，是草原上常见的动物。在崔斯琴列出的9个异文中，包括朝格日布讲述的文本，鄂尔多斯流传的故事中的动物都是乌鸦、刺猬和貂，这也说明了故事中动物角色的组合在地方上的稳定性。

《冤枉的七只虱子》① 是AT282 "虱子招待跳蚤" 型故事②，来自《五卷书》的这个故事被收入《育民甘露注释如意宝饰》，并在民间广泛流传。③ 蒙古族故事中没有请公鸡评判的情节。

《刺猬、狐狸和青蛙》是三个动物比赛跳远和比赛年长的故事，最后青蛙赢了。④ 朝格日布讲述的文本中还解释了为什么海洋富裕而陆地贫穷的原因，因为"青蛙（也可能是乌龟）赢了刺猬和狐狸，带着天神的如意元宝跳进水里，因此海洋就富裕了。如果刺猬和狐狸得到这个宝物，我们的陆地就会富裕"。

《乌龟和猴子》⑤ 是AT91 "猴子的心忘在家里了" 型故事。《育民甘露注释如意宝饰》中收入了这个故事的书面文本，并在故事结尾总结说："撒泼的女人霸占丈夫，拆散多年结好的朋友，可以用这个故事来比喻。"⑥ 而且朝格日布讲述的故事结尾也告诫说："世界上的一切生灵经常出现皆因淫乱之事听从老婆的话而丢掉好朋友的事情。" 可见，书面文本和朝格日布口述文本之间在故事基本情节和故事告诫主题上都有密切的联系。

《身上涂青色颜料的狐狸》，狐狸在青色涂料上打滚，让身体变成青色以后骗所有动物说自己是从天上下来的百兽之王，但是因为无法改变狐狸的习性而败露。⑦《油漆上打滚的狐狸》是蒙古族民间广泛流传

---

① 巴音其木格整理：《斑马驹》，内蒙古人民出版社2010年版，第468—469页。

② 〔美〕丁乃通编著：《中国民间故事类型索引》，华中师范大学出版社2008年版，第37—38页。

③ 崔斯琴：《蒙古民间动物故事研究》（蒙古文），内蒙古文化出版社2011年版，第31、249—250页。具体书面文本见〔蒙古〕呈·达木丁苏伦编《蒙古文学精华一百篇》，内蒙古人民出版社1984年版，第11929—1193页。书面文本中也有七只虱子向禅师喇嘛磕头求饶的情节，朝格日布的文本也传承了。

④ 巴音其木格整理：《斑马驹》，内蒙古人民出版社2010年版，第484—486页。

⑤《老故事家朝格日布讲述的故事》，第184—185页。

⑥〔蒙古〕呈·达木丁苏伦编：《蒙古文学精华一百篇》，乌兰巴托1959年版，第364页；内蒙古人民出版社1984年版，第1202—1207页。

⑦《老故事家朝格日布讲述的故事》，第179—180页。

的故事，其来源与《育民甘露注释如意宝饰》等文献中的书面故事有密切关系。[①]

《老猫》是阎王爷评判猫和老鼠的故事。老鼠嫁女时，老猫吃掉了新娘。老鼠向阎王爷告状老猫破坏了礼仪，阎王爷传来老猫问罪。众老鼠因为怕猫，躲到阎王爷背后的挂帘，在帘子上啃出了很多洞，阎王爷非常生气，最后判定，吃老鼠就是猫的天职。[②] 崔斯琴的书中列出了该故事类型的 4 个蒙古族异文。[③]

朝格日布还讲述过《兔子和狮子》（AT92 狮子看到自己在水里的影子跳下去）、《老虎和毛驴》（最后毛驴被狼吃掉以后老虎后悔被毛驴骗了，丁乃通 125F "喊叫有狼，或发假警号" 类型[④]）、《两只雁子和乌龟》等故事。

《蜥蜴向蛇报仇》讲的是蛇老来吃掉蜥蜴的蛋。蜥蜴准备报仇，找到一个洞口大但越来越变细的洞，在细的一头侧面挖了仅能容它自己头部的小洞。蜥蜴激怒蛇以后钻进洞，蛇追蜥蜴爬进洞，进退两难的时候蜥蜴从细的洞口逃出，再从侧面的洞口爬进来吃掉了蛇头。[⑤] 朝格日布讲过两次这个故事，另一个文本中，侧面的洞是在中间，蜥蜴从细的洞口逃出，再从侧面的洞口爬进来咬断了蛇身。[⑥] 两次讲述文本中，一次是吃掉蛇头，一次是咬断蛇身，反映了虽然是同一个故事家，在时隔几年以后故事情节具体内容也会有所变化，但是作为故事类型，主干情节还是没有变。该故事在蒙古族中流传不多，我所见到的似乎只有朝格日布讲述的故事。崔斯琴则将其列入不见 AT 分类体系的蒙古族动物故事。[⑦]

朝格日布讲述的动物故事比较集中在与《五卷书》有渊源关系的印藏动物故事。

除了上述魔法故事、生活故事和动物故事之外，朝格日布还讲述过

---

① 〔蒙古〕呈·达木丁苏伦编：《蒙古文学精华一百篇》，乌兰巴托 1959 年版，第 375—376 页；内蒙古人民出版社 1984 年版，第 1220—1222 页。

② 《老故事家朝格日布讲述的故事》，第 182—184 页。

③ 崔斯琴：《蒙古民间动物故事研究》（蒙古文），内蒙古文化出版社 2011 年版，第 267—269 页。

④ 〔美〕丁乃通编著：《中国民间故事类型索引》，华中师范大学出版社 2008 年版，第 17 页。

⑤ 巴音其木格整理：《斑马驹》，内蒙古人民出版社 2010 年版，第 470—471 页。

⑥ 《老故事家朝格日布讲述的故事》，第 186—187 页。

⑦ 崔斯琴：《蒙古民间动物故事研究》（蒙古文），内蒙古文化出版社 2011 年版，第 362 页。

傻姑娘和呆女婿的故事等少数笑话，其中最有趣的是游乞僧的故事，这里就不详细分析了。朝格日布还讲述过《元太子的故事》、《康熙皇帝的故事》（2 篇）、《八宝公的传说》等 4 篇民间传说。

四　朝格日布讲述的故事类型的特点

故事家讲述的故事因为其传承路线和个人职业等因素，体现出鲜明的个人风格和特色。朝格日布一生为喇嘛，他讲述的故事自然也有自己的特点。

（一）故事来源多元

朝格日布讲述的故事既有传统的口头故事也有书面故事，既有蒙古族本土故事也有印藏故事和汉族故事。如《尸语故事》、《三十二个木头人的故事》、《育民甘露注释如意宝饰》等朝格日布讲述的故事主要来源都是印藏民间。此外，朝格日布讲述的《乌恩·乌古勒格齐的故事》就是蒙古文小说《娜仁格日勒的故事》的口头版本。此外还有《十不全的故事》等汉族故事。朝格日布讲述的故事文本与相关故事文献的比较研究有助于深入了解蒙古族民间故事的传承特点和书面传统与口头传统之间的互动关系。我们从下面的表格中可以一目了然地看出朝格日布讲述故事的来源与相关文献之间的关系（见表 1）。

表 1　朝格日布讲述的故事与《育民甘露注释如意宝饰》故事对照表

朝格日布讲述的故事	《育民甘露注释如意宝饰》中的故事（括号内数字为乌兰巴托 1959 年版和内蒙古人民出版社 1984 年版页码）
被狐狸奚落的裸妇	1. 被狐狸奚落的裸妇（363；1188—1189）
麻雀的故事	2. 骄傲的卡琳塔卡鸟（363；1189—1190）
冤枉的七只虱子	4. 因跳蚤惹的祸遭殃的七只虱子（364；1192—1193）
两只雁子和一只青蛙	7. 搬迁的青蛙（365；1195）
猫喇嘛念经	8. 猫喇嘛的谎言（365—366；1196—1198）
	9. 吐珍珠的婆罗门笑的原因（367—368；1198—1202）
乌龟和猴子	10. 乌龟和猴子交朋友（368—370；1202—1207）
兔子和狮子	15. 聪明的兔子杀死狮子（373；1215—1216）

续表

朝格日布讲述的故事	《育民甘露注释如意宝饰》中的故事（括号内数字为乌兰巴托 1959 年版和内蒙古人民出版社 1984 年版页码）
大象和老鼠	16. 大象和老鼠（374；1216—1217）
做善事的小伙子	17. 掉到井里的人（374；1217—1220）
在青色油漆上打滚的狐狸	18. 骗人的青狐
人间四苦	22. 梦中得财一场空（378；1227—1228）

而朝格日布讲述的几篇篇幅比较长的故事则与汉族书面叙事文学及其蒙古文译本有密切关系。朝格日布讲述的《王员外的故事》是一篇组合了多个故事类型的长篇故事。[①] 这篇故事是混合了蒙古族民间故事母题和汉语小说母题及相关类型的故事。其中有两个题材非常有趣，一是故事中插入了《今古奇观》中的《卖油郎独占花魁》一章的内容，另一个是"误杀奇案型故事"类型。祁连休先生在《中国古代民间故事类型研究》中详细考证了"误杀奇案型故事"在清代的传播和发展。[②] 在朝格日布讲述的故事中发现这个故事类型，是很有学术价值的。笔者准备在另一篇文章中专门探讨和考证《王员外》的故事来源，因此这里就不再详细论述。

鄂尔多斯地区是《葵花记》的蒙古文译本《娜仁格日勒的故事》集中流传的地区，内蒙古自治区鄂尔多斯市档案馆就收藏着《娜仁格日勒的故事》的 4 种手抄本。[③] 美国著名蒙古学家、比利时神甫田清波于 1910 年从鄂尔多斯得到一部《娜仁格日勒的故事本子》（Naran gerel-ün üliger debter bolai），1948 年带到美国。[④] 这些说明，鄂尔多斯的蒙古人对《娜仁格日勒的故事》是不陌生的。朝格日布讲述的《乌恩·乌古

① 《老故事家朝格日布讲述的故事》，第 57—74 页。

② 祁连休：《中国古代民间故事类型研究》，河北教育出版社 2007 年版，第 1139—1149 页。

③ 这些手抄本分别是：Erten-ü jing ulus-un üliger，《古代京国的故事》，清末毛笔抄本，一册，线装，24cm×24cm。Erten-ü jing ulus-un ünen ügülegči-yin namtar oroshiba，《古代金朝乌恩·乌古勒格齐传记》，民国毛笔抄本，2 册，线装。存第二、三卷，23.5cm×12.3cm。Erten-ü jing ulus-un üliger，《古代金朝的故事》，民国毛笔抄本，2 册，线装，26.5cm×26cm。Erten-ü jing ulus-un üy-e-yin ünen ügülegči-yin namtar oroshiba，《古代京朝乌恩·乌古勒格齐传记》，民国毛笔抄本，28.5cm×24cm。

④ 〔美〕H. 塞瑞斯：《田清波从鄂尔多斯获得的蒙文抄本目录》，《蒙古学资料与情报》1988 年第 1 期。

勒格齐的故事》的故事情节与《娜仁格日勒的故事》基本一致，讲到娜仁格日勒被丈夫后妻的父亲用毒酒害死后其灵魂游历地狱还阳人间而结束，没有娜仁格日勒领兵打仗和公堂审判的内容。[①] 笔者在《〈娜仁格日勒的故事〉和〈琵琶记〉比较研究》[②] 和《汉族戏曲故事在蒙古族民间的口头流传——以〈葵花记〉蒙古文译本〈娜仁格日勒的故事〉口头传播为例》[③] 两篇论文中曾经讨论过朝格日布讲述的《乌恩·乌古勒格齐的故事》，这里就不再重复了。另外，《张苏玛》的故事情节与元代南戏《张协状元》有密切关系。这些都是蒙汉文学关系在民间文学领域的研究课题。总之，朝格日布讲述的《王员外》等长篇故事对汉族书面叙事文学在蒙古族地区的传播和本土化的研究具有重要的学术参考价值（见表2）。

表2　　朝格日布讲述的故事与汉族叙事文学对照表

朝格日布讲述的故事	相应的蒙古文书面文学	汉文文本
乌恩·乌古勒格齐的故事	《娜仁格日勒的故事》	《葵花记》
张苏玛		《张协状元》
十不全的故事	《施公案》	《施公案》
黑牛少年的故事	《鲁公先生的故事》	《孔子相托相问书》
王员外的故事		《卖油郎独占花魁》

朝格日布讲述的民间故事受到了书面传统的明显影响。我们在上面已经用表格对照了朝格日布故事与《育民甘露注释如意宝饰》的对应关系和朝格日布故事与《孔子相托相问书》、《施公案》等汉文小说蒙古文译本之间的对应关系。笔者逐字逐句对照过朝格日布讲述的故事与《育民甘露注释如意宝饰》相关故事之间的文字，发现朝格日布讲述的故事基本忠实于书面文本，这说明了朝格日布对书面文本的认可和尊重。相同的情况也见于笔者研究过的另一位巴尔虎蒙古女故事家哈日根·其其格讲述的来源于书面传统的故事中。[④] 其中最突出的特点就是

---

① 《故事家朝格罗布讲述的故事》，第99—105页。

② 《文学遗产》2008年第5期。

③ 《西北民族大学学报》2011年第1期。

④ 陈岗龙：《巴尔虎故事家哈日根·其其格讲述的故事史诗的研究》，《西北民族大学学报》（蒙古文哲学社会科学版）2011年第2期。

故事家在讲述书面来源的故事的时候改用书面语诵读故事中的对话和诗歌段落。

（二）故事类型的复合型特征

朝格日布讲述的长篇魔法故事往往都是把几个不同的故事类型巧妙地重新组合成新的故事。而且，其中有两种情况：

一种是在民间故事的体裁上，这种组合故事完全打破魔法故事、生活故事和动物故事之间的界限，往往在一个长篇故事中既包含了魔法故事的类型，又包含了生活故事的情节，也插入了动物故事的题材。这种现象也告诉我们一个问题：落实到故事家讲述的具体口头文本，我们不能用单一的魔法故事或者生活故事等体裁分类的标准去约束和衡量民间故事，而应该是具体文本具体对待。《活佛的恩赐》最能代表朝格日布讲述的复合故事的特征，其中既有“拉金银的奶牛”的魔法母题，又有《老虎和牛》的动物故事类型，还有檀香树上的两个男孩当国王和大臣的魔法故事类型。《阿拉坦·哲格斯姑娘》也属于这种情况。实际上，长篇民间故事都是这样通过组合不同故事类型和母题的途径形成为曲折复杂的动人故事的。在这一点上，民间故事和复合型蒙古英雄史诗是一样的。就像杰出的史诗艺人能够不断创作演唱新的史诗一样，故事家也是不断用记忆库中的故事类型组合创作出引人入胜的民间故事来吸引听众。不过，能够把不同主题和类型的故事和母题天衣无缝地串联成新的故事可不是一件简单的事情，是需要高超的讲述技艺和智慧的。在朝格日布那里，从被遗弃到山里的奶牛的魔法故事很自然地过渡到《老虎和牛》的动物故事，再转变成魔法故事，这不仅体现了朝格日布讲故事的技艺高超，也反映了这些故事类型在蒙古族民间传承和再组合演变的轨迹。

另一种是在外来故事类型和本土故事类型之间的衔接和组合上，朝格日布讲述的故事也体现出自己的特色。蒙古族中流传的很多国际性故事类型都是经过了本土化的过滤，其中不仅是一些母题、故事角色被替换成蒙古化的表达，还有一种趋势是这些故事类型通过与蒙古族本土故事类型的结合和改组，变成了蒙古族民间故事的一部分。在这个过程中像朝格日布这样的故事家作出了重要贡献。

（三）故事类型的丰富多样性

朝格日布讲述的民间故事最大的也是最重要的特点是故事类型丰

富，完全可以作为蒙古族民间故事类型的一个小型展示。除了 AT 分类体系的国际性故事类型外，还有一些故事全部或者部分不能用 AT 分类体系来归类，这主要有两种情况：一种是来源于书面文学主要是汉族文学蒙古文译本的小说和戏曲故事，如《黑牛少年》、《张协状元》、《葵花记》的故事；另一种是来源于《育民甘露注释如意宝饰》等文献的印藏民间故事。因此，研究朝格日布讲述的民间故事的类型，除了注意国内外民间故事类型资料之外，还要注意其书面来源。

五 结 语

朝格日布是具有代表性的蒙古族故事家。朝格日布讲述的故事，搜集整理的时间早，具有原生态的学术资料价值。通过上面的梳理和论述，我们初步看到了朝格日布讲述的民间故事类型的丰富多样性，也窥见了朝格日布讲述的故事中所体现的印藏文学和汉族叙事文学对蒙古族文学的深远影响。编纂朝格日布讲述的全部故事的类型，是系统研究故事家朝格日布的关键一步。本文是就目前所见到的朝格日布讲述故事的公开出版文本作的归纳和分析。等朝格日布讲述的全部故事文本的整理工作完成之后，这个结论很可能会有所改变和被修正。

金门民间叙事传承人杨黄宛及其讲述作品考察

台湾金门大学　刘国棋

一　前　言

民间叙事（Folk Narrative）是广大民众通过口头进行交流的一种创作，是民众传承的一种生活文化，是反映人类社会生活及民众理想愿望的口头文学作品，是民众日常生活组合的一部分。[①] 民间叙事传承人其所传承的民间叙事作品内容及其偏爱与专长，非一日之功偶然形成的，而是经由涵化（acculturation）[②] 的文化变迁与濡化（enculturation）[③] 的学习过程，间接或直接的传承渊源所致。在不同民族和地区民间叙事传承人作品所具有的民族特征和地域特色，如社会组织、生产活动、生活习俗、语言习惯等民族特征，以及当地的风物、人物、民众生产及生活的内容、运用的方言土语、俗语、土谚等方言特色，亦会反映在讲唱的作品中。[④]

江帆教授认为："民间叙事作为一种口承文学样式，其基本特征是以人为载体进行传承和流动的。对民间叙事的研究离不开对其载体的研

---

① 江帆：《民间口承叙事论》，黑龙江人民出版社 2003 年版，第 3 页。

② "涵化"，指当许多群体持续进行第一手接触所产生的文化变迁。请参阅科塔克（Conrad Phillip Kottak）《文化人类学：文化多样性的探索》，徐雨村译，台北巨流图书股份有限公司 2008 年版，第 429 页。

③ "濡化"，指文化跨世代，而被学习与传承的社会过程。请参阅科塔克《文化人类学：文化多样性的探索》，徐雨村泽，台湾巨流图书股份有限公司 2008 年版，第 95 页。

④ 黄永林、韩成艳：《民间文学重要传承人的特征及采录技巧》，见《云梦学刊》第 29 卷第 6 期。

究，尤其是对这一传统的积极携带者——讲述者的研究。"[①] 而她所说的"讲述者"就是本文所要考察的"传承人"。

表演理论学者之一的理查德·鲍曼（Richard Bauman）认为：表演理论是以表演为中心，关注口头艺术文本在特定语境中的动态形成过程和其形式的实际应用。交流的实际发生过程和文本的动态而复杂的形成过程，强调这个过程是由诸多因素（个人的、传统的、政治的、经济的、文化的、道德的等）共同参与，而且也是由诸多因素共同塑造的。[②]

美国民俗学家琳达·戴格认为："如果缺乏对讲述者的个性、教育、艺术、社会文化实践等全面和长期的调查，就可能导致研究者凭印象得出推测性的阐释。"[③] 在田野作业中，除了完整、系统、全面地采录民间叙事传承人讲述的作品外，还要采录与传承人及其作品有关的各种背景资料。

所以在研究民间叙事传承人及其传承作品时，若能将调查范围扩大到对传承人相关的生活文化背景（历史、地理、社会、文化等）与传承环境有所掌握，将有助于梳理出传承人的一般特性、个人特质、偏爱与专长，对其所传承下来的作品才会有较完整的阐释。本文将对传承人杨黄宛女士的生活背景与传承渊源进行考察，并从她的讲述情境中梳理出讲述作品的风格。

二　传承人生活背景

杨黄宛出生地位于福建省九龙江出口，紧邻厦门，总面积150多平方公里的蕞尔小岛金门，地理位置如图1所示。史料记载金门旧名为浯洲，亦有浯江、浯岛、浯海、沧浯等旧称，因岛上有仙山（太武山）故又名仙洲，溯自晋元帝建武年间（317—322），因五胡乱华，大批汉人避居于此，始有居民。明洪武廿年（1387）指派江夏侯周德兴筑城

① 陈益源、江帆主编：《谭振山及其讲述作品》，台北乐学书局有限公司2010年版，第4页。

② 杨利慧、安德明：《美国当代民俗学的主要理论和方法》，收入周星主编《民俗学的历史、理论与方法（下）》，商务印书馆2006年版，第593—637页。

③ 杨利慧：《表演理论与民间叙事研究》，载理查德·鲍曼《作为表演的口头艺术》（*Verbal Art as Performance*）译本附录四，广西师范大学出版社2008年版，第44页。

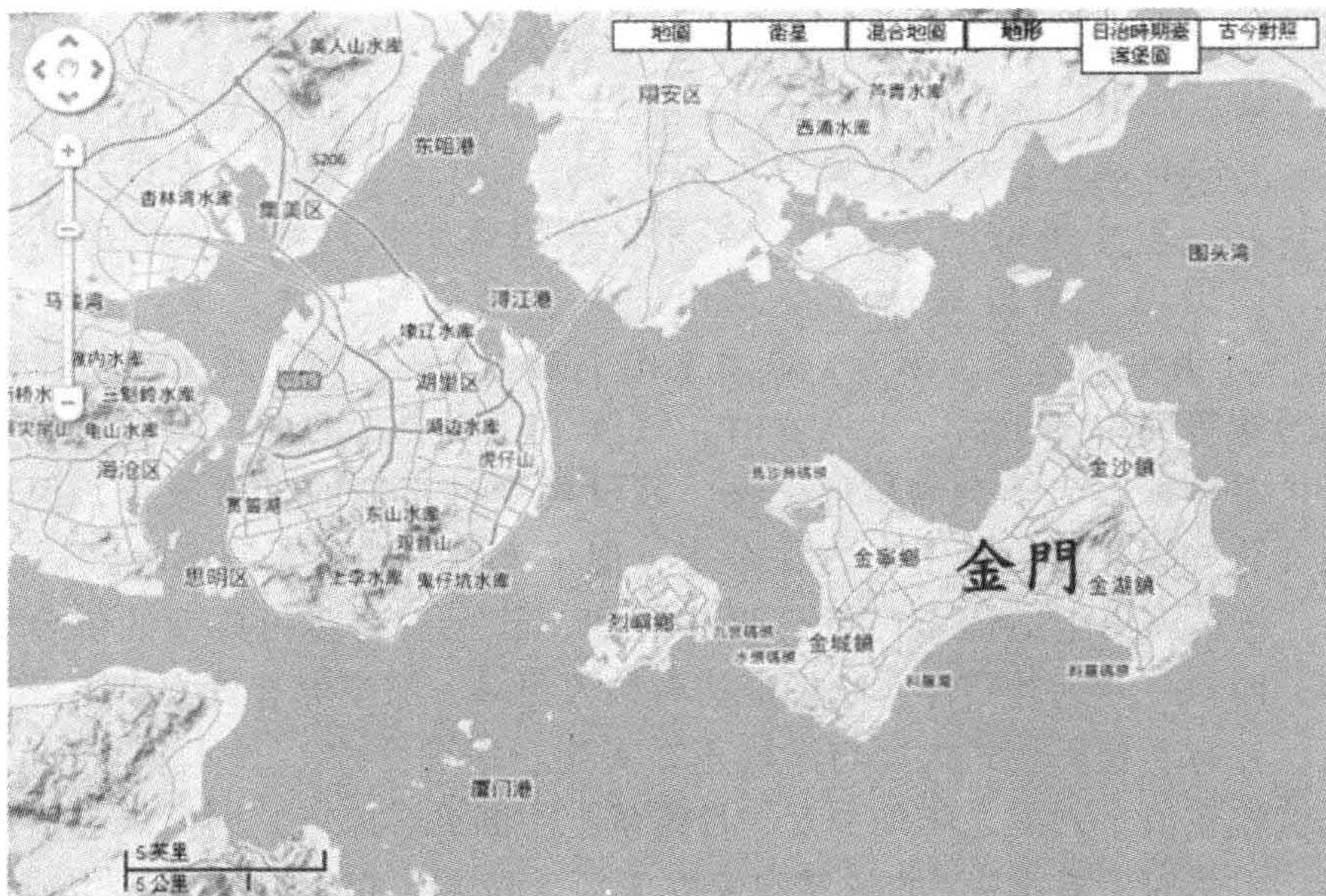


图1 金门地理位置图

资料来源：Google Map/Earth 台湾民间文学地理信息系统。

守御于其岛上，设置有“守御千户所”及四个巡检司，因有“固若金汤、雄镇海门”之势，故取名为“金门”①。

南宋时期中原人士至金避乱者众，几为金门居民主干，可从诸姓氏族谱记载中端倪一二。宋儒理学家朱熹任同安主簿曾两度“采风岛上，以礼导民”，立书院于燕南山，并设帐讲学，金门从此人文荟萃。宋、明、清三代先贤及第者众，留有“一榜五进”、“八鲤渡江”、“父子进士”、“无地不开花”、“人丁不满百，京官三十六”，金门因此有“海滨邹鲁”之美誉。金门承袭闽南文化，语言、风俗、习惯、饮食、宗教、服饰、建筑概与厦门、漳州、泉州等地相差无几。金门之方言属闽南语②系统，一

① 金门县政府：《金门县志》，金门县文化局1992年版，第103页。本文第3、4页亦多处参考该县志。

② 依据周长楫之分类，福建境内闽南话分为五类，其中厦门、金门、同安三县市划为厦门话区，另张屏生的《金门方言的语音系统——以金城镇的方言为例》，认为金门方言是属于泉州的同安腔，而刘秀雪《金门琼林方言探讨》认为金门岛上方言可说是厦门与泉州音的混合体。

般民众日常沟通的语言即是闽南语，当地人称为“金门话”①。

杨黄宛生肖属鸡，1921 年 11 月 11 日出生于金门前水头的黄姓农家。父亲黄溪队，母亲许鹤为官里村人，育有三男四女。杨黄宛上有一长兄，少年早逝，下有两个弟弟，在姐妹中排行老二。黄溪队务农，因田地少家庭经济并不宽裕，杨黄宛自称“会食糜，着会捡螺”②，很小就会帮忙家务，甚至上山下海干些像放羊、挖菜、破干蚵与捡螺等简单的粗活。七八岁时，只读了三四个月的书，就到舅母家帮忙掌理账目，学会简单的记账，就没再受过正规的学堂教育，但历史文化知识，天上地下，古往今来，似乎无所不知，无所不晓。

杨黄宛出生适值金门侨汇最盛时期，前水头为金门典型的侨乡聚落，四叔公亦远赴南洋，吃侨汇的有钱人很多，家中养有婢女者不乏其人，并有多栋闽南式大厝与洋楼正在兴建。1937 年冬，日军攻陷金门，杨黄宛正值十六岁之年华少女，目睹侨汇中断许多家庭瞬时陷入经济困境。虽然对没有批银③的杨黄宛家并无巨大影响，但对其思想人生观确实起了很大的作用。

杨黄宛就在这日治期间由媒妁之言，于 1940 年与湖下的杨忠曹先生结婚，适时二十岁，育有二男四女④，村里的人称她为“曹嫂”，杨家以农为业，因靠海边故亦以海为副业，先生拥有一手的厨房好手艺，农忙之余常被延揽去做“管饡”⑤，杨黄宛于是有机会到城里帮忙做采买的工作，即使年岁已高，在未摔倒之前亦乐意帮村子里的人跑腿，举凡吃的、用的、做时日⑥的礼物都有，因此扩大了生活圈，与人相处的机会也就多了。杨黄宛与人交际和蔼又善言辞，遇人真心对待，对事理皆可侃侃而

---

① 金门受台语电视节目与往返台湾频繁之影响，金门的闽南语腔调已十分混杂。洪干佑认为金门人的语音，自成一种声腔，和其他地区的闽南语不尽相似，如鱼 h · 5、箸 t · 7、你 l · 2、粿 k♥2、物 m≥7 等。本文有关闽南语音标的标示采用与国际音标 IPA 相近的标示法。例如：“鱼”字金门音为 h · 5，“ · “标示为“ir”而为 hir5。同样的，“飞”字金门音为 p♥1，“♥”标示为“er”而为 per1。其余如：“≥”标示为“ng”，清塞音”“标示为“h”。声调“ℑ”、“♠”、“≤”、“′”、“°”、“*f*”、“∞”或”“、“□”、“⌉”、”“、”∪“、”∇“、”∋“直接输入为”1、2、3、4、5、7、8”。若声调为二位数，第一位数为原声调，第二位数为转声调。

② “会食糜，着会捡螺”是说：小孩子会吃饭时，就会帮忙做事，意指没有吃闲饭之意。

③ 侨汇回侨乡的钱称为“批银”或“番银”。

④ 据杨黄宛表示，当时卫生条件不佳，其中有因生病被跳过的。

⑤ 管饡（khuan25-thsan3）：外烩掌厨的总谱师。

⑥ 金门称婚丧喜庆等风俗活动为“做时日”。

谈，人际关系好，记忆力又好，不只娘家与夫家的人事熟悉之外，诸如：后浦城里的人物、事迹、其他乡里的事务也能了如指掌。生性乐观开朗的杨黄宛，在与人交谈的过程中常会不经意的随口念出歌谣或讲些笑话，让在场人员哈哈大笑，跟他相处过的人称她做“四句联”或“娱乐仙”①。

杨黄宛乐善好施，笃信宗教，人际关系良好，在湖下村一有红、白事的场合，就会有杨黄宛的身影，教人如何下聘、丧事要怎样办、顾房的礼俗为何、带丧家媳妇去乞水、出殡完后如何烧草龙、门要朝哪一方向、窗要如何开等大大小小的事，都有杨黄宛插手的地方。村庄的人遇有不懂的事亦会登门拜访或打电话来请教。

金门传统信仰的宗教有佛教和道教，杨黄宛遇有王爷生日、宫庙奠安作醮等迎神赛会活动，只要有空都会去烧香拜拜，并添赠香油钱，金门地区的宫庙不难看到其以丈夫或儿子名义捐钱的名条。金门地区大大小小的寺庙，几乎都跑遍了，参神、礼佛、看戏成为杨黄宛生活中不可或缺的一项活动。记得湖下有一次庆典演戏，戏码“杨宗保”，其内容是演杨家将战败凄惨的一幕。湖下姓杨，当天是在庆典的场合，这戏码在那场合演并不恰当，围观的人那么多，没有人吭声，却被杨黄宛当场严厉制止，戏班班主对她的举动无言以对，而感抱歉。可见杨黄宛与一般的妇人不同，她不但爱看戏，又懂得戏中情节。在台湾开放大陆观光之后，杨黄宛也常参加旅行社到大陆观光，因生性好奇，遇有不知道之事就会询问导游。所到之处的地名、特产、历史文物都深记在脑海中，回家后亦会娓娓道来与人分享，让年轻的同行者汗颜。杨黄宛参与的这些活动，部分就成为她讲述的民间叙事作品的养分。

杨黄宛的人生经历了民国初年金门与大陆通往频繁与侨汇丰盛的时代、日治时期、国共战争时期、戒严时期与解严开放时期，她的一生阅历丰富。又凭借着她的性格随和、为人风趣，记忆力好、好奇心强、求知欲高，诸如：在帮忙村中老妇人磨麦的过程中就学会了许多歌谣、故事等民间叙事的作品，体现出对民间叙事知识的掌握是有迹可循的。

三 传承渊源

民间叙事是民众交流信息、沟通思想、表达感情、寄托理想的重要

① 娱乐仙（gi3-git8-sian1）：称赞天性乐观，常带给他人快乐的人。

方式之一，是民众智慧的结晶所构成的集体创作。在传承过程中由于受到各种语境的影响会具有多样性的面貌。传承人的生活环境与人生际遇不同，会有特定的传承路线及来源背景①，我称此为“传承渊源”。传承渊源依传承路线可分为：“家族性传承”与“社会性传承”②。就采访杨黄宛的过程中所获得的数据显示其传承渊源如下：

（一）家族传承

在家族传承方面其途径有三，分别为住在官里的外祖母、水头娘家的长辈（以金针婶婆、黄春婶婆与东叔公为代表）③ 与湖下夫家的大伯。杨黄宛童年时常随同母亲回娘家，到官里找外祖母，外祖母会讲故事给她听，并教她念童谣。少女时期，杨黄宛与一般的同伴不同，喜欢和年老的长者在一起，听老一辈的长者讲故事念歌谣。水头娘家的金针婶婆，是一位能言善道的长者，在其脑中库藏的故事、歌谣与俗谚语极为丰富，杨黄宛为了听金针婶婆讲故事、念歌谣，常在其磨麦粉之时帮忙倒麦入磨，这段时间长达10年之久，杨黄宛所传承下来的歌谣绝大部分来自这位长者的口述，故事也听了不少，杨黄宛的记忆惊人，这些歌谣、故事一直嵌在她的脑海里，只是当时年纪小未经世事，对故事内容的体会，未能深入理解，金针婶婆对杨黄宛传承下来的口述作品，据她个人的说法肯定是摆在第一位。另一位则是杨黄宛常随她上山的黄春婶婆，一群人上山挖菜，你一句我一句的，就在这一场景学了不少的歌谣与谚语。

在晚饭后金门的祖厝是人们谈天说地的聚集场所④，在祖厝讲故事成为茶余饭后的娱乐活动，联系群众的方式。水头娘家的东叔公仔阅历丰富，常扮演说故事讲道理的灵魂人物，偶尔也会打几个哑谜让在场的听众猜，其他大人（全都是男生）也会搭腔几句，促使故事的情节更为完整。

杨黄宛嫁到湖下杨家居住在一闽南式的二落大厝，杨黄宛夫妇住在

① 赖奇郁：《故事传承人赖王色及其所述故事研究》，硕士学位论文，花莲教育大学，第29、50页。

② 同上书，第16—17页。

③ 东叔公、金尖婶婆与黄春婶婆的真实姓名，受访者也不清楚如何写，在尚未得知之前暂时用同音字来描述。

④ 祖厝，聚集的人群都是同宗同姓，很少会有异姓人员进入的，这里的传承环境是家族性传承。

榉头，同宗的堂伯通达典故，亦善于讲故事，农闲或饭后常到家中话家常，天井是谈天的场所，杨黄宛在榉头房间内，听到不少在娘家从未听过的典故与故事。

（二）社会传承

金门是一个受传统闽南文化影响甚深的岛屿，杨黄宛所获得的传承知识与所居住的生活环境有密不可分的关系。金门各乡村都有属于自己村庄的庙宇与同宗的祖厝。在迎神、祭祖的节庆中，主事者时常会请戏班来表演，杨黄宛的童年与少女期间，金门正值于“侨汇”丰盛的时期[①]，此时期酬神敬祖的庙会活动频繁，亦常请外地的戏班莅金门表演。这期间的戏班有来自漳州的石马戏仔、厦门的厦门戏仔与泉州的泉州戏仔。当时演过的戏码有《王昭君出塞》、《孟丽君脱靴》、《石平贵》、《狸猫换太子》与《双娇女》等。虽戏码演过不少，但由于当时杨黄宛年纪尚小，漳州、泉州的腔调与金门腔不同，戏台离家有点距离等因素而较为少看，致使其印象模糊，对其传承作品的影响相对较少。但当时金门人多数家庭以务农为生，白天父母必须上山从事工作，教育又不普及，无工作能力的小孩就任由他们在“宫埕祖厝口”的广场上嬉戏，童谣就在这“地缘传承”的自然情境下根深蒂固。

在杨黄宛少女时期，当时庙会活动聘请来的戏班，除了来自漳州的石马戏仔之外，亦有聘请台湾戏仔[②]，当时演出之剧目有《陈三五娘》、《山伯英台》、《吕蒙正》、《秦雪梅》、《孟姜女》与《董永》等。此时的杨黄宛已较为懂事，乡间田野常有人们讨论剧情的景象。杨黄宛也会将自己不懂的剧情直接请教金针婶婆，这段时期的戏码对杨黄宛所传承的口述民间故事有一定程度的启发作用。

杨黄宛在少女时期，邻居有不少“食番银”[③]的富有人家，其子弟有些会送到厦门、上海读书，返乡后会从厦门带歌仔册回家，或到金城后浦镇上买来看，并教其姐妹吟诵。杨黄宛自称从墙外偷听，或在井边

---

① 日本在民国二十六年（1937）占领金门，侨汇随之中断，在此之前我称此为“侨汇”时期，杨黄宛是年16岁（于民国十一年（1923）出生于水头），水头是金门的典型侨乡村落，侨汇是该村重要的经济来源，庙会请戏班是其经济地位展现的方式之一。

② 杨黄宛回忆，当时在金城地区聘请台湾戏仔来表演的有水头、山仔兜（现在的珠山村）与东门等地。洪干佑认为，金门人称呼闽南内地来金演出的剧团及内容，一律叫作“台湾戏仔”，戏班并非来自台湾。请参考洪干佑的《金门话研究》，第413—417页。

③ 靠侨汇金钱维生的家庭，通常家境都不错，金门人称他们为“食番银”。

洗衣服时，从黄廷宙家中传出听到，再慢慢凑起来。杨黄宛就凭借着记忆好与自己所谓的“腹内唱”[1]，学了不少的叙事长诗。诸如《大舜耕田》、《孟姜女》、《英台山伯》、《陈三五娘》与《雪梅思君》等曲目都是当时在这样的情境中学来的。杨黄宛在接受访谈的过程中多次表示：由于自己的偏好与大人的阻止，许多曲目不常念，也就忘记了。若知道这些（指所采集的民间叙事内容）在现在是如此的珍贵，当时如果懂事一点（对人生的体验），会更努力的多学一些，而不是单纯的只是为了有兴趣，觉得好玩而已。尽管如此，这十来年的时光中，杨黄宛经由社会性的传承奠定了厚实的基础。

嫁到湖下杨家后，杨黄宛除了负起家庭主妇的责任之外，由于丈夫除了平常务农与渔业维生外，也是一位随叫随到的管饋，时常要到各地替人办桌。杨黄宛理所当然的必需扮演辅佐的角色，有较多的机会到市场，并且在婚丧喜庆的场合中出现，与人交谈的机会自然也就较多。杨黄宛是一位笃信神明的传统信仰者，金门哪个村庄有庙会，时常就会出现她的踪影，添缘、添油的告示牌也常出现她丈夫的名字。在这种耳濡目染的环境下，造就了杨黄宛民间叙事传承的多样性。

四　讲述作品简介

从田野调查显示，杨黄宛所传承的民间叙事作品内容丰富并具有多样性，依体裁归纳为“叙事散文”与“叙事韵文”两大类。

叙事散文类属于传说的作品有70多则，与地方风物传说有关者，如：《蟹眼泉与流米孔》、《泉州洛阳桥》、《洛阳桥再添三尺》、《皇宫起瓦筒厝的由来》、《五月节插青的由来》、《珍珠糜配凤眼膎》、《围头的被背[2]七尺长》与《金门的拭饼》[3] 等。与地理风水传说有关者，如：《鹊鸟衔柴》、《蒸笼墓》、《金交椅穴》、《冢会着做总督，冢无着冢伫鸦片管》、《芙南桥的鲎穴》、《七鹤戏水》、《米篮穴》与《江夏侯自葬铰刀穴》等。与神灵信仰传说有关者，如：《观音亭佛祖》、《火烧水头

[1] 杨黄宛所谓的“腹内唱”，就是在闲暇或睡觉前睡醒后躺在床上独自默默无声地背诵。

[2] 被背（pher73-iang7）：背小孩用的被巾。

[3] 拭饼（tshit4-piann2）：将面粉团抹在煎盘成皮，再包料理过的蔬菜、肉屑与海蚵，类似“春卷”的一种闽南特色小吃。

苏王爷宫》①、《妈祖婆与大道公斗法》、《上帝公收龟蛇》、《王公卖某②抵僥账③》、《佛祖摒身笼云》、《大道公给皇太后治病》、《相皇公抢亲》等。与金门历史人物相关的传说有:《水头黄百万的故事》、《天赐黄金许百万》、《蔡复一智巧斩石星》、《蔡复一与驴》、《乞丐身皇帝嘴的卢远》、《张永监权君一礼拜》、《邱良功假报死讯》、《红毛港洪德爷》与《偷牵牛在仔举旗棍》等。而与中国历史人物或戏剧人物相关的传说有:《关帝爷铜身铁骨》、《彭祖吃到八百二十岁》、《文王给姜子牙拖车》、《王莽与卢汉》、《王宝钏石平贵》、《桃园三结义》、《唐三藏》、《妲姬精败纣王》、《正德与李凤姐》、《雪梅教子》、《五娘水毋值益春鬼》、《牛郎织女》、《吕蒙正》、《蔡伯喈拜别人的墓》与《范丹妻杀九夫》等。

叙事散文类属于民间故事的作品有50多则,关于家庭生活方面的故事有:《姐妹较劲》、《爱食猪肚汤的新妇》、《吃糜配蟹》、《嫁妆整厅面》与《颜福生颜只④》等。反映品德观念方面的故事有:《重斗⑤夫人求雨》、《雷公敲死骗子》、《得到横财》等。反映俗语典故这方面的故事有:《一个时三个命》、《无通用拍和尚》、《四个恭喜扛⑥一个也好》、《好心被雷打》、《狗伓吃竿》、《卖猫的照实说》、《清洁姑碗盖屎》、《胛脊背黄金⑦,给别侬看风水》、《圆人会扁,扁人会圆》、《水鬼升城隍》、《买棺材讨添》、《一个童乩,一个桌头》、《三人五目过后无长短脚话》等。与风俗信仰故事相关的作品有:《东施娘仔》、《拜月娘、博中秋饼》、《中秋听香、撞戏出》、《观箸神、扁担神》、《观七姐妹》、《师傅做谴损》、《烧早香》等。与童话相关的故事有:《虹鱼娶墨贼》、《琵琶精过油鼎》、《蛇郎君》等。民间笑话有:《青盲参臭耳聋》⑧、《青盲佮目光》、《巧对灯谜》、《鱼籭丢入屎礐⑨》、《去佮万善爷下愿》等。

---

① 苏王爷宫即是灵济宫,在惠德宫之前方,当地称为前宫,而将惠德宫称为后宫,因曾被火烧过,有火烧宫之称。

② 某(boo2):太太。

③ 抵僥账(tu25-kiau25-siau3):抵赌债。

④ 颜只:音gia53-tsi2,盖闽南式房子时砌墙用的红砖。

⑤ 斗为古时的量器,重斗是将斗底上面再重叠一个底,使容量变小。

⑥ 扛(kng1):抬。

⑦ 胛脊背黄金:将骨灰坛背在背后。

⑧ 青盲:盲者,臭耳聋:聋者。

⑨ 屎礐(sai25-hak8):厕所、茅房。

叙事韵文类属于民间歌谣作品有170多首，生活歌谣有：《游来游到杭州市》、《山顶出有是杨令婆》、《五更起早嘛嫌晏》、《谁知父母正伓是人》、《好翁[①]好[②]》、《嫁着博僥[③]汉》、《日落是黄昏》、《飞龙飞虎》、《米瓮掀开断粒米》、《红的是红吱吱》、《男人出门，草笠洞葛扇》、《骹澈澈》、《石椅坐石条倒》、《有雨天顶来》、《新娘阮银角仔较细个》、《堂侄娶新妇阮真欢喜》、《你娶新妇安姑真欢喜》、《家父母穷寸铁》、《懒惰查某尚盖害》、《有的孝鱼孝肉》、《食父食母伓惊人》、《一首褒歌无尾声》、《大的转来是白马挂金鞍》、《安娘娘安爹爹》、《三兄扛一妹》、《王爷公你着相保庇》、《博僥母是饿死囝》、《博僥查某大门一个开》、《身穿旗袍红多红》、《头毛像狐狸》、《桃花未渡伓是[④]》、《天上一点红》、《父母无通讲》、《阿娘你心肝真粗残》、鹰爪开花五叶虬》、《南风顺顺吹阮的轿裙》、《紧大着紧来娶》、《顶街趑》、《脚生蟆》、《头遍是[⑤]手液[⑥]》、《五月算来五月节》、《公嬷疼外孙》、《烧酒醉硿硿颠[⑦]》、《菠萝乜无枝》、《头插金花是烨烨熠》、《正月痟查埔[⑧]》、《搭彼号翁》、《灶君灶君你着紧滚》、《一裙一裤》、《你食是山珍甲海味》、《一钱》、《一岁食母奶》、《正月算来在做春》、《正月病子在心内》、《太阳三月十九生》等。爱情歌谣有：《毋知姻缘见伫着》、《挂着手表佮手只》、《厦门出有香茶油》、《红柿开花红丢丢》、《李仔食着粒粒酸》、《龙眼欲食是籽乌乌》、《一张眠床四骹枕》、《一个枕头困了了》、《头插一对是青春绸》、《一只火船丈二长》、《雨伞举起是想起行》、《菜豆开花长短条》、《一领白衫白丽雪》、《行船阿哥毋通交》、《请了王爷要来问》、《安薯煮水双头松》、《枕头困阿落漆》、《豆干煎赤赤》与《一只帆船四桨划》等。乡土歌谣有：《后浦放》、《下市詈》、《水头老嗲》、《山仔兜死查某婆》、《水头鲎》、《昔果山钱是咸》、《伯劳伯劳》、《东海出鱼虾》、《许坑董》、《下市詈》、《东沙猪》、《埕黏》、《大戴小西门》、《戏仔ㄋ撞鼓》、《水头真挤空》等。仪式歌谣

---

① 翁（ang1）：丈夫。
② （tshit48-tho5）：玩耍、游戏。
③ 博僥（puah83-kiau2）：赌博。
④ （gau5）：擅长于某一事物。
⑤ 啉（lim1）：喝、饮。
⑥ 手液（tshiu25-sioh8）：手汗。
⑦ 硿硿颠（khong3-khong3-tian1）：走路跌跌撞撞。
⑧ 痟查埔（sau25-ta17-poo1）：沉溺于某件事物的男人。

有：《扁担神扁担鬼》、《观箸神观箸鬼》、《天微微》、《东施娘仔》、《坐对头梳头》、《偷薅①葱》、《穿着紩②》、《过火埒》、《骹痹痹》、《受恁恩》、《海水青青》、《泼水饲猪佫会媠》、《戴笊篱三日分头时》、《观箸神》、《扁担乩》、《篧仔姑、篧仔姨》、《草睍金花十二件》、《七姑灵》等。劳动歌谣有：《冬天寒》、《做了长工真歹命》、《献着献险险》、《土豆死藤》、《会做裁缝装》、《补肩扛去还》、《安薯煮水阮要食》与《正月挨稽》等。劝世歌谣有：《土豆欲食着擘壳》、《田妮飞去蜘蛛网》、《做好做否》、《翁亦兴》、《饲儿不得大》、《狗若出世真有义》、《好布着好丝》、《鸦片胡涂》等。历史传说歌谣有：《鼠打出世伫壁空》、《牛郎东织女西》、《马奴马奴》、《天顶仙缘是我栽》、《三藏取经到西方》、《八月在八中秋》、《手车》等。儿童歌谣有：《鳗仔揭竹篙》、《生啥物》、《草妮公穿红裙》、《天上一枝竹仔圆辗辗》、《火金星》、《埔肘仔啃》、《肥姆仔》、《侬插花你插草》、《坐阮船打阮鼓》、《白鹭鸶》、《点主》、《月娘嬷》、《阿兵哥钱多多》、《一螺一嗲嗲》、《一鼠离东京》、《大舅龟龟》等。落番歌谣有：《甘蔗吃着是目目青》、《新加坡出有是白胡椒》、《一只火船新起熏》、《雨伞举起啰从起行》、《佛祖兴兴踮③南海》、《鹰爪开花五叶芳》等。时政歌谣有：《厦门出有白桥头》、《鼠牛乱纷纷》、《江泉做战埔》、《鸡冠青出个状元精》、《九女从一夫》、《夭寿日本来所害》、《即摆壮丁是我着抽阄④》、《望饲儿欲奉承》、《听见红军东北来》、《身穿一领是兵衫》等。

叙事韵文类属于谜语的作品有40多首，有物谜与事谜，谜底包含农具、家具等用品，如：锄头、犁、十二齿、马桶、尿桶、蒸笼、镜子、椅子、火柴、秤、熨斗、眠床与香炉等。有蔬菜、作物、水果与日常食品，如：豆芽菜、包心白菜、蒜、葱、甘薯、芋头、土豆、红柿、荔枝与面线等。有动物、害虫，如：鸡、蚊子、虱母、蛇蚤、目虱等。有建筑物，如：门、戏台、闽南式瓦厝顶。事谜集中在人体的动作行为或身份识别上，如：抽鸦片、挽面、采番石榴、吃饭、做孝男等。

综上所述，杨黄宛女士所传承的民间叙事作品，据本人从2008年至今采录到的"叙事散文"类的传说与民间故事总数超过120则，"叙

① 薅（khau1）：连根拔起。
② 紩（thinn7）：缝。
③ 踮（tiam72）：在。
④ 抽阄（thiu17-khau1）：抽签。

事韵文”类以民间歌谣最为丰富，其次为谜语，二者总数超过200首。除此之外亦会念几首长篇叙事歌谣，如：《大舜耕田》与《孟姜女》。或其中的某一些片段，如：《英台山伯》、《陈三五娘》与《雪梅思君》。并在平常生活中或讲述故事时，会穿插为数不少的俗、谚语。她传承的民间叙事作品量、质兼具，可称得上是一位民间叙事传承人。①

五　传承人讲述风格

传承人的讲述风格是传承人个性的体现，其讲述风格常会因所处环境、知识架构、人生观与性别等因素而受影响。接下来本人将从杨黄宛表演场域与讲述时所散发出的女性关注议题、口头艺术与肢体语言等面向，来考察她个人的讲述风格。

（一）女性议题的关注

杨黄宛生为女性，自然对有关女性的议题会格外的敏感，对女性的议题也就会特别的关注。然而杨黄宛的内心思维到底对女性有哪些看法与想法，可从她的传承作品中找出一些蛛丝马迹。

杨黄宛讲述的民间叙事作品中，不少是与自身生活相关的题材，有许多是以女性角色为议题者，显示出鲜明的女性主体意识。杨黄宛在讲述民间传说的作品中有多则是用来表达身为女性的优越感，如在《金门的拭饼》这则民间传说中，她讲道：

> 石星想害死蔡复一，要他在一个期限内写一百张的公文书。他夫人说这是有人想害你，蔡复一在那儿写，他夫人就在公文的四角用绣花针扎梅花。为了让蔡复一边写公文一边进食，将菜包在面粉皮内喂食，现在金门清明拭拭饼，就是蔡复一的夫人所设的。

用“在公文的四角用绣花针扎梅花”与“菜包在面粉皮内喂食”，表达了蔡复一夫人的聪明才智过人，帮助了蔡复一渡过被人陷害的难

---

① 江帆、许钰两位教授都认同学术界对民间叙事传承人（或讲述家）的认定，认为是能讲50个以上故事者。参阅许钰《口承故事论》，北京师范大学出版社1999年版，第231页。

关。又如在讲述《皇宫起瓦筒厝的由来》这则民间传说中，她讲道：

有一下雨天，皇帝娘在哭，皇帝问："你在皇宫内这么好命，这么舒服，你为什么在哭。"皇帝娘说："想到娘家日出时是像日虎，雨来也像玲珑鼓。"① 皇帝就说："赐你一户皇宫起。"

也就是因皇后的孝心打动了皇帝，皇帝才赐她们娘家一户"皇宫起"，接着杨黄宛又说：

皇帝是说一户的皇宫起，结果整府都以建皇宫的样式在盖房子。就要杀其他盖皇宫起的同乡，皇帝娘跪下来认错，说是她听错，皇帝要赐一户，只有那间而已，错听为一府。才赦皇帝娘无罪。因盖瓦筒厝，有的已盖好，有的还没盖到一半。皇帝才改说："若没盖好的，七槽、五槽任你们盖。"闽南地区才有那么多七槽、五槽的瓦筒厝。

表现出皇后为了造就泉州府都能盖"瓦筒厝"，勇于承担过错，才让皇帝赦他们乡亲无罪，女性的勇敢与睿智就从简短的故事中表现出来。

再者，杨黄宛在讲述《吕蒙正》这则故事时说：

吕蒙正是个乞丐，千金抛绣球时看见青龙在半空中飞，就抛给魁星墨斗的吕蒙正，吕蒙正接获绣球时。千金父亲说："一个相府千金，怎能嫁给一个乞食②"，就赶他走。千金甘愿嫁给吕蒙正，就跟他到山上去。

阐述了千金小姐刘月娥锐利的眼光，不因吕蒙正当时是身无分文的乞丐而不嫁，并讽刺现今婚姻讲求门当户对与攀龙附凤的现实利益的思想。再看琵琶记中《蔡伯喈拜别人的墓》这则故事：

当时蔡伯喈他父亲去世时，赵五娘没钱就随便埋一埋。状元

① 日虎：烈日如虎。玲珑鼓（lin57-long57-ko2）：摇鼓，比喻下雨屋漏，声如摇鼓响。

② 乞食（khit48-chiah8）：乞丐。

（蔡伯喈）回来给他父母扫墓，会有许多官吏随行，蔡伯喈选个美观的墓去拜，当时雷声霹雳，要将他打死。因有赵五娘在他身边，是赵五娘孝顺庇荫了他，才未让雷将他打死。才会有人讲：“有孝天地知，不孝蔡伯喈。”

可看出杨黄宛想要表达的是：“蔡伯喈不孝，本应被雷打死。然而，就因赵五娘的孝心，庇荫了蔡伯喈。”

杨黄宛在传统的闽南社会长大，女性的贞节观念，在杨黄宛的内心思维是根深蒂固的，可从杨黄宛的传说故事中看出她对女性贞节观念的思想表达。在《雪梅教子》这则故事中，她说：

文熹盖洋楼造花园与商辂饮酒欢乐，并设局约定与雪梅在八月十五中秋夜会商商辂婚事。商霖显圣，托梦雪梅告之文虚奸臣要害商辂，醒来与爱玉商讨对策，让春香打扮成雪梅，瞒过文熹，文虚不疑有他，将春香指头咬断一指。

商辂向皇上请旨为雪梅立贞节坊，文熹亦为其母立贞节坊向皇上请旨。皇上回应说：“商辂母亲清节，你母亲不清节”，文虚将商辂母亲指头被咬之事告知皇帝。商辂问斩，幸得其师陆（卢）丞相下跪以一家三百六十个人头力保。商辂为见其母指头被咬是否属实，假病归来，并请母亲双手为其奉茶，见母亲指头仍在，才将实情告知其母。

商辂打了十只金戒指给大娘雪梅戴，戴戒指就是商辂设的，雪梅坐在千秋轿，沿街以花帔遮着，只剩双手伸出窗外，来到皇上这面前……才去斩文熹，立贞节坊。

又《王宝钏石平贵》这一故事中，她说：

王宝钏是王允的第三女儿，因女儿配亲抛绣球向皇帝请旨，被石平贵接到绣球，王允拿银子要讨回那绣球，他不肯最后连同绣球也还回。他说：“你贴墙报也没明白说，我认份不敢来，是你女儿要抛给我的。”王允的女儿王宝钏宁愿要跟他，去住寒窑十八年。

从以上两则故事，商辂为大娘雪梅立贞节牌坊，王宝钏为石平贵苦守寒窑十八年。可以理解到即使是现在的社会有多进步，在杨黄宛的脑

海中，仍保存传统贞节观念。她在讲述的过程中，常常批评现在的年轻男女，对他们在街上勾肩搭背，卿卿我我的轻浮举动是不以为然的。

在考察的过程中，杨黄宛多次讲述的《四个恭喜扛一个也好》这则故事，其故事梗概如下：

> 一个学生跟老师说："先生，我家生个小弟。"老师说："恭喜！恭喜！"另一学生也跟老师说："先生，我家生个小妹。"老师说："查某的也好。"再过两三天，有人在迎娶新娘，这位家里生小妹的学生去告诉老师说："先生来看，今天有人在娶新娘很热闹。"叫老师出去看热闹，老师真的去看。这位家里生小妹的学生就说："四个恭喜，扛一个也好。"老师听到生小弟说恭喜，听到生小妹说也好，现在四个恭喜再扛一个也好。

她之所以不厌其烦，多次讲述这则故事，明显是要表达对现实社会重男轻女观念的不满。

由以上的观点来看，杨黄宛对女性有她自己的见解，女性有存在的价值，女性有胆识、有睿智的眼光，女性不比男性差等思想，在这里表露无遗，然而她也保留了在传统社会中对女性贞节观念的思维。

（二）深厚表演艺术

歌谣在口头表演上具有很高的艺术性，在讲述的过程中若能适时穿插一首即使是简短到只有一两句的歌谣，定能更加吸引听者的注意力。杨黄宛掌握了这样的表演艺术，在讲述民间故事体裁时，常借助歌谣来表达故事中重要的情节，或利用一句谚语来诠释故事内容的精髓，让整个故事在讲演的过程中，增加不少的艺术性。

当杨黄宛在讲述《颜福生颜只》这则故事时，以简短的"颜福生颜只，爱食饭斗大白米"两句押"i"韵的歌谣，道出了颜福夫人想吃大白米，而用红砖做出假装怀孕的行为。在讲述《雪梅教子》时，叙述了一首商霖对爱玉说的"爱玉汝捧茶头，意爱邀阮困同头，爱玉汝掮茶汤，意爱邀阮一暝坐到光"[1]，来增强商辂是商霖和爱玉所生的情节。

---

① 捧茶头：端茶盘，捧：音 phang5，端捧。掮：音 kua7，提。困：音 khun3，睡觉。暝：音 mi5，晚间。其中汤（thng1）与光（kng1）押"ng"韵。

讲述到商辂忤逆大娘雪梅的情节时，用“汝生孵，汝拍团师傅”[①]，在讲述雪梅教导商辂，商辂顶撞雪梅，爱玉教训商辂的情节时，以“一时爱玉失教示，汝忤逆大娘乜道理”[②]，虽是短短两句，亦是采取歌谣的形式来增强其艺术性。

在讲述宋朝《吕蒙正》在中秋节接刘相爷的千金刘月娥的绣球，刘府瞧不起吕蒙正这乞丐的故事情节时，以一首歌谣：

八月八中秋，
千金小姐抛绣球，
抛去蒙正收，
爹妈得知拍赶不（m7）收留。

将《吕蒙正》接绣球整个故事情节的精髓表现得一览无余。

在《陈三五娘》的故事情节中，当讲述到陈三带着五娘和益春私奔，被抓到衙门的时候，描述围观者的态度时，念：“三侬掠[③]到衙门口，老的哗[④]着刣[⑤]，少年的哗无采[⑥]。”简短的三两句，就把当时在衙门口男女老少围观喧哗的场景，描述得细腻而生动。

杨黄宛在讲述《王宝钏石平贵》这则故事时，在太极金星变成一只飞雁，为王宝钏与石平贵传递信息的情节时，亦以艺术性较高的简短歌谣“宝钏、宝钏，恁翁[⑦]无死在西番”。“与平贵、平贵，你辜恩无义，一来西辽十八年，放着宝钏寒窑没柴阁[⑧]没米”来表达。在讲述《五月节插青的由来》的故事时，用了“雪明起，卢远止，流血三千里”简短的三句歌谣，就将黄巢杀人无数，流血成河的场景描述出来，以加深听者对这则故事的记忆。

就连杨黄宛在描述早时欧洲人上岸攻打金门不成，转而攻打台湾的这段历史时，亦是利用歌谣的手法配合神话，说当时有人看到有一位佛祖站在船头，念：

---

① 生孵（bue7 si bue7 pu7）：女人不能生育。其中孵（pu7）与傅（hu7）押“u”韵。
② 教示：教训。乜（mih4）：何。其中示（si7）与理（li2）押“i”韵。
③ 掠（liah8）：抓。
④ 哗（hua7）：喧哗。
⑤ 刣（thi5）：杀。
⑥ 无采（bo53-tshai2）：可惜。
⑦ 恁翁（lin25-ang1）：你的丈夫。
⑧ 阁（koh4）：又。

手车①正纺倒纺②，
互恁③西仔番④心肝茹鳖鳖⑤，
阮铳子⑥是石，
一粒去一粒着，
恁铳子是沙，
一粒来一粒化。⑦

轻轻松松就把欧洲人击败。在这首具有高度艺术性的歌谣中，勾勒出金门岛佛祖庇佑的故事情节，亦为提高民族性作了某种程度的体现。

杨黄宛在讲述民间故事时，除了善于使用歌谣的方式来提升表演的艺术性之外，亦会掺杂许多耳熟能详的俗、谚语来增加故事的内涵。譬如：在讲述后沙许盛《米篮穴》故事时，许盛母亲去世，舅舅拿钱让兄弟买棺材葬母。但因钱不够，无法买灰。于是兄弟商量用这些钱去赌博，再用赌博赢来的钱买白灰，最后连买棺材的本钱也输掉的情节时，用了一句在金门家喻户晓的谚语“抢灰连棺材去”来终结这个故事。在讲述许百万的发迹情节时，用了“天赐黄金许百万”的俗语，来说明后沙许百万是天赐黄金而成为百万富翁，而有别于水头黄百万发迹的过程，使故事情节更具张力。在讲述《陈三五娘》的故事情节中，以一句“五娘水不值益春鬼”来说明益春其实是比五娘更美，更活泼动人的。在讲述《蔡伯喈拜别人的墓》这则故事时，以“有孝天地知，不孝蔡伯喈”来表达故事中所要传递的“孝道”精神。

从以上的考察，理解到杨黄宛的民间叙事表演才能，随时都可以将歌谣、谚语与故事结合在一起，并天衣无缝地展现出来，可见她具有深厚表演艺术之功力。

（三）丰富的肢体语言

林继富教授在《解释民俗学》一书中认为：民间叙事演述不仅包括

---

① 手车（tshiu25-tshia1）：古时候的织布机。
② 正纺倒纺：顺时针旋转与逆时针旋转。
③ 互恁（hoo73-lin2）：使你们。
④ 西仔番：指欧洲西班牙人或葡萄牙人等。
⑤ 茹鳖鳖（lir53-tshang25-tshang2）：心慌意乱，心里忐忑不安之状。
⑥ 铳子（tshing32-tsi2）：子弹。
⑦ 化（hua1）：消失。

故事讲述者叙述语言、言语的声调，还包括故事讲述时演述者的各种动作以及情绪的起伏波动等。[①] 段宝林教授在《立体文学论》一书中亦表示：民间文学不只是单独的语言艺术，它有说有唱，有表情有动作，其艺术手段比书面文学更丰富，艺术感染力也更强。[②] 杨黄宛在讲述的民间故事时，肢体语言非常丰富，常常配合叙述情节的发展，她的一举一动宛如置身于故事情节中的当事人一般。她一举手一投足，配合着声音，时而高亢，时而低沉。紧紧地抓住听者的目光，让听者有一种继续听下去的原动力。

当杨黄宛在描述《王公卖某抵儌账》时，说“后面[③]的田墩岳王有个夫人是王公卖给岳王，听说旗鼓撵一去，王爷呼呼哮[④]，要用轿去抬的时候，王公的弟子答应要还岳王钱，岳王说不可以。田墩岳王那尊用轿抬回来抵赌债的夫人，因不好意思脸是撇一边的”一段时，杨黄宛脸上的表情亦是腼腆的，头撇了一边，就好像抵赌债的夫人就是她自己。

杨黄宛在讲述《洛阳桥再添三尺》的故事时，其中有描述一段“皇上出来游览风景时，到李五家歇息，李五捧脸盆让他洗脸，天亮时故意将脸盆丢下池中，告诉李五说不慎将金脸盆掉落池中，李五并不在意。并送皇帝盘缠”的情节时，杨黄宛模仿皇上故意将金脸盆丢入池中的动作，仿佛就真实呈现在听者的眼前。

在讲述《围头的被背七尺长》这段描述“围头出皇后，太子要做周岁，因皇后背太子在石臼中碾米做粿，不慎太子滑落胳臂，并将太子捶死”时，就如同太子从杨黄宛的腋下滑落下来一般的真实。

又如，杨黄宛在讲述《蔡复一废何厝》的故事时，叙述“蔡复一跛脚又瘸手，骑驴子到肠腹内[⑤]读书，路两边窄窄的，经过何厝时，常被何厝的人作弄，使之摔倒”时，蔡复一从驴背摔下来的场景也真实地呈现在眼前。杨黄宛在讲述去邪风俗时，为了增加其神秘感，引发听众的好奇心，她用小声而低沉的语调，紧紧地抓住听者的心理，使之全神贯注。杨黄宛在讲述《下田废乡》时，当叙述到“晚上要睡时，床上

---

① 林继富、王丹：《解释民俗学》，华中师范大学出版社2006年版，第155页。

② 段宝林：《论民间文学的立体性特征》，见《立体文学论》，台北文津出版社有限公司1997年版，第4页。

③ 金门的东半部称为“后面”，西半部称为“前面”。

④ 呼呼哮（hoo1-hoo2-khau3）：号啕大哭的样子，形容哭得很伤心的一种声音。

⑤ 肠腹内：金门金沙镇的一个自然村。

的棉被整理得很舒适，当要拿棉被下来盖，有一只墓圹鸟[1]飞出来”，双手一挥仿佛真有一只戴胜鸟从棉被中飞了出来。

在讲述《白兔记》这则故事中李三娘与刘咬脐母子相认时，杨黄宛转换为另一种口气，说了一句“三娘汲水[2]在井边”，并以动作比画，来说明刘咬脐如何追白兔的，那时候李三娘在井边打水，那只白兔又是如何跑过来躲到李三娘的水桶边的，连说带比画将整个母子相认的情节交代得一清二楚。

在讲述《王莽与卢汉》这则故事时，说“斩我头篡汝头，斩我尾篡汝尾”，王莽篡汉刘秀起义斩大蛇的故事情节时，杨黄宛将双手举得高高的，同时做出先斩蛇的头，斩不到，再斩蛇的尾，又斩不到，最后从中间斩下去，将蛇斩成两段。宛如真有一条大蛇活生生的被杨黄宛斩死了。

当叙述到孟姜女“点血认亲”的情节时，说“孟姜女送寒衣给万杞良，若没有长城土地公来通知，要去那里找骨头。土地公叫孟姜女咬指头点血丝，若是杞良的骨头就点得起来”，此时杨黄宛模仿孟姜女咬指头滴血认亲的动作。叙述“土地婆心眼坏，才使得杞良的骨头散掉”，此时杨黄宛又模仿土地婆教孟姜女一跳一跳的动作，亦是非常生动，扣人心弦。

尤其杨黄宛讲述到有关杨家将“七子救驾，六子成亲”的故事，联想到杨令公与杨令婆在路途中，有一口水只够其中一人喝的情节时，她说“男的咻，千斤力，手尾溜。女的咻，与天地同休”时，瞬间手一比画，犹如真有千斤的神奇力量在杨黄宛的手指间。

当杨黄宛在讲述《雪梅教子》的这则故事，说“商辂打了十只金戒指给大娘雪梅戴，戴戒指就是商辂设的，雪梅坐在千秋轿，沿街以花帔遮着，只剩双手伸出窗外，来到皇上这面前。皇上请拳头师来验，十个指头全在”，杨黄宛在描述当时雪梅坐在轿子上，十只手指伸出窗外时。杨黄宛一边讲述，一边将自己的十只手指伸直的模样，让听者真以为雪梅就在你的眼前那般的真实。她接着叙述“皇帝说：‘雪梅你青春年少，你后日还有事尾[3]，还会有人想害商辂，赐你白绫七呎二。’上

---

① 墓圹鸟（bong73-khong73-tshiau2）：戴胜，因常生活在墓的四周，金门人认为是不祥之鸟，小孩子常念：“墓圹鸡，墓圹鸟，它家规家死了了。”

② 汲水（khip48-tsui2）：打水。

③ 事尾：事端。

绞台去绞死，雪梅就在皇帝面前吊死，雪梅真不值[①]，三十五六岁上铰台铰死”时，将皇帝说话的动作、嘴型及语调，模仿得惟妙惟肖，由此可见杨黄宛的肢体语言非常丰富而动人。

六 结 论

金门虽为蕞尔小岛，自有先民迁居以来，历经五胡乱华避祸移居于此，唐牧马侯陈渊率12大姓至此囤垦，南宋避乱，明朱洪武置有“守御千户所”，明郑为反清复明基地，日本窃据，国共战争等重大历史事件，先民倍极艰辛。然有宋儒朱熹设帐讲学，民智大开，文风鼎盛，而有“海滨邹鲁”美誉。民众在此历史文化背景的熏陶下，自然底蕴了丰富的民间叙述题材。

民间叙述传承人不一定是知名度很高，时常有机会在公众场合表演者，他（她）可能就是在您身旁一位默默无闻的邻居大婶，或乡间大伯。就如：杨黄宛她可说是一位目不识丁的家庭主妇，她没有固定的讲述场所，没有广大的听众。在没有被发掘前，并不具任何知名度。若不是在本考察从事长期的田野工作，就连自己的儿女都不知道自己的母亲能讲述那么多的故事，会念那么多的歌谣，邻居对她的评价也只限于是一位乐观“爱痟念”[②] 的老妇人，这也就是本考察最值得一提的地方。

杨黄宛女士个人生性乐观随和、乐于参与公共事务、阅历广阔、好奇心强、记忆力好与学习能力佳。就历时性的观点来说，她承袭了中华的传统文化。就共时性的观点而言，她的活动范围处在相同风俗、信仰、语言、习惯的闽南地区。她传承了丰富的民间故事、歌谣、谜语与谚语，而这些传承的讲述作品，就随着她的生活自然而然地表露出来。本文透过考察杨黄宛女士的个人经历、生活空间、传承环境及其讲述作品等面向，简要地介绍她讲述过的作品，并粗略审视其讲述风格，发现杨黄宛讲演时所散发出来对女性议题的关注，以及她深厚表演艺术与丰富肢体语言等特点。这只是考察的开端，谈不上获得多大的具体成果。

---

① 不值（m73-tat8）：不值得。

② 爱痟念：喜欢念东念西，看到什么事都会不经意的念出一首歌谣。痟（siau2）：疯疯癫癫。

本人将以此为基础，继续发展多方面的考察，例如传承人讲述作品与其所依附的地方历史、风俗、文化的关联性，传承场域中传承人与参与者角色的扮演及其互动等，将是今后要继续努力的方向。

靳景祥的故事讲述个性研究

河北大学　李敬儒

靳景祥，1928年农历十一月二十九日出生在耿村，因其技艺超群的民间故事讲述，被贾芝、张文、林相泰等学者称为“河北的重大发现”、“难得的大故事家”。他学过说书、开过饭店、见过世面，但从未离开过生他养他的燕赵大地，他与他的乡亲们共同延续着独具特色的冀中平原汉族民间文化传统。自1987年5月被发现以来，靳景祥一直备受学界和媒体的关注。至2004年5月，第11次耿村民间文化故事普查，集中采录了靳景祥的故事400多篇，另外还有歌谣、谜语、歇后语、谚语等800多条（首），总计80多万字。

1987年7月，靳景祥应邀出席了由中国民协在承德市举办的“中国故事学会首届年会”；1988年4月，他应邀参加河北省三套集成办公室和石家庄地区文联主办的“耿村故事家群研讨会”。1988年1月，靳景祥加入河北省民间文艺家协会，同年，被河北省民间文学三套集成办公室和河北省民间文艺家协会联合正式授予“河北省民间故事讲述家”称号。1991年9月，又被中国民间文艺家协会破例发展为会员。由此，靳景祥成了全省、全国著名的民间故事家，多次出席各级学术会议进行演讲。2007年，中华人民共和国文化部公布靳景祥为第一批国家级非物质文化遗产“耿村民间故事”项目代表性传承人。

靳景祥与民间故事的渊源关系，从他一出生就开始了。在这个弥漫着故事讲述氛围的冀中平原上的小村庄里，靳景祥的家人和乡邻都会讲故事，他从小就是听着奶奶和妈妈的摇篮曲入睡，大伯靳英瑞更是远近闻名的西河大鼓艺人，这些都给予他强烈的感染和熏陶。而童年时期在姨姨家的寄养生活，也让靳景祥从爱说爱笑爱热闹的姨姨姨父那里，听来了好多故事。谈到与民间故事的情结，靳景祥说自己“从小觉得听故

事稀罕，怪有意思，真是百听不厌”①。

靳景祥故事的养成，与耿村深厚的文化底蕴和丰富的故事讲述传统分不开。耿村自古就处于山西阳泉到山东德州的交通要道上，香火旺盛的耿王庙会和繁华的逢阴历一、六日集市，养成了耿村这个文化聚落经商和讲故事的两大古风。四面八方的客商带来了各种各样的生产生活用品，也带来了他们的故事、歌谣。年幼的靳景祥，在大伯开的旅店里，听客人们讲的天南海北的故事不计其数。成年后的靳景祥，离开了耿村，在藁城县城开起了饭店。在那里，他的视野更加开阔，听到了更多，质量也更高的故事。

如果说在晋县姨姨家、耿村集市上、藁城饭店里听故事，是为靳景祥成为故事家做了量上的准备，那么，靳景祥的学书经历，以及对故事的深入思考，就为他作为故事家做了质上的准备。跟大伯靳英瑞和石家庄的樊春秀学的说书本子，靳景祥现在都不会讲给别人听，但学说书的经历，铸就了他的讲述风格，尤其是讲故事时的语气语速、模仿能力和肢体语言。同时，将大量评书套语运用到故事当中，也使故事更完整，更能吸引人。靳景祥并不是将听来的故事简单复述给别人，而是加入了自己的思考，把不符合逻辑的地方改掉，把不够完善的故事补充完整。正是不断摄取民间叙事的传统，且通过自己的思考，将生活经历和讲述特色融入故事讲述当中，才使得靳景祥一步步成长为中国出色的民间故事讲述家。

听过靳景祥讲故事的人不计其数，年龄最小的有未经世事的孩童，年长的有耄耋之年的老者。乡亲邻里听过他的故事，官员学者听过他的故事，外国故事家也听过他的故事。从 2002 年开始，美国故事代表团每隔一两年都会访问一次耿村，尽管他们之间的交流需要有翻译，但靳景祥绘声绘色的讲演还是感染了国外友人和专家，纷纷竖起大拇指啧啧称赞。靳景祥讲故事吐词清晰，表达准确，结构完整，描述细致，逻辑性强，情节曲折生动，评书味明显，总能恰到好处地抓住听众的品位和情绪，很有艺术感。

靳景祥丰富的人生阅历和学艺生涯，造就了他乐观开朗的性格，使他成为耿村一位非常有特色的故事讲述家，也具有了一个民间故事家所应具备的所有潜质和能力。如今，已到耄耋之年的靳景祥，虽然听力有

① 访谈对象：靳景祥；访谈人：李敬儒；访谈时间：2010 年 2 月 22 日上午；访谈地点：耿村靳景祥家。

很大下降，体力大不如前，但他仍精力充沛，对故事讲述仍然进行着不倦的探索，他的人生故事与故事人生成就了其独具个人风采的故事特色和讲述特点。

一 故事内容兼容并包

靳景祥故事的第一个特点就是兼容并包，用他自己的话来说就是"杂"，这与耿村独特的历史地理背景，以及靳景祥个人丰富的人生阅历，有着密不可分的关系。耿村民间故事演讲协会会长靳春利就说："他（靳景祥）哪样的故事也有。新的，老的，现在的，古代的，笑话等都有。"① 根据已出版的耿村故事集②，笔者统计了靳景祥各样作品的数量，包括神话3篇，民间传说68篇，民间故事122篇，共计193篇，各类故事具体篇数见表1，靳景祥各类故事的分布状况，基本可以代表所有耿村故事的类别分布情况。

表1　　　　靳景祥各类故事篇数统计

<table>
<tr><th>故事类别</th><th>故事内容</th><th>篇数</th><th>内容所占比例（%）</th><th>类别总篇数</th><th>类别所占比例（%）</th></tr>
<tr><td>神话</td><td></td><td>3</td><td>1.5</td><td>3</td><td>1.5</td></tr>
<tr><td rowspan="3">民间传说</td><td>人物传说</td><td>40</td><td>20.7</td><td rowspan="3">68</td><td rowspan="3">35.2</td></tr>
<tr><td>地方风物传说</td><td>22</td><td>11.4</td></tr>
<tr><td>动植物传说</td><td>6</td><td>3.1</td></tr>
<tr><td rowspan="4">民间故事</td><td>幻想故事</td><td>26</td><td>13.5</td><td rowspan="4">122</td><td rowspan="4">63.3</td></tr>
<tr><td>鬼狐精怪故事</td><td>8</td><td>4.2</td></tr>
<tr><td>生活故事</td><td>71</td><td>36.8</td></tr>
<tr><td>笑话（寓言）</td><td>17</td><td>8.8</td></tr>
<tr><td>合计</td><td></td><td>193</td><td>100</td><td>193</td><td>100</td></tr>
</table>

从内容上来，靳景祥讲述的故事，涉及了所有的故事类别。在靳景

① 访谈对象：靳春利；访谈人：李敬儒；访谈时间：2011年7月25日上午；访谈地点：耿村郭翠萍家。

② 袁学骏、李保祥主编：《耿村民间文化大观》，北京图书馆出版社1999年版；袁学骏、刘寒主编：《耿村一千零一夜》，花山文艺出版社2005年版。

祥已发表的故事中，神话只有三篇，所占比例最少，这与神话在耿村这种较为开放发达地区逐渐被其他故事类别取代的规律完全吻合。靳景祥讲述的神话虽少，但都具有代表性。《伏羲与女娲》[①] 讲述了女娲补天失败后，人间发了大水，把人们都淹死了，只剩下伏羲和女娲兄妹俩，他俩用凿石头滚磨盘的方式，最终结成了夫妻。靳景祥用具有华北地区特色的语言，向我们解释了兄妹婚的来历。《嫦娥与后羿》[②] 也是一篇在中国汉族地区非常流行的神话，在靳景祥的讲述中，嫦娥并不是别人口中见利忘义的人，而是为了上月宫借箭拯救苍生，才不得不代替后羿吃下灵药飞上月宫的英雄式人物。靳景祥讲述的第三篇神话是在2003年讲述的《女娲与北斗星》[③]，女娲补天后又累又渴，就让她干女儿去找水喝，太上老君变成的白胡子老头送给了女娲干女儿盛水的口袋，还把勺子扔上天变成了北斗七星，为她指明了回家的路，女娲喝了干女儿带回来的水，就又用这水开始抟土造人。塑造神性英雄形象，是神话的主要特点之一，靳景祥讲述的三篇神话就为我们塑造了女娲、后羿、嫦娥、太上老君几个英雄形象，表现出了他对英雄的赞美与崇拜之情。

“民间传说是劳动人民创作的与一定的历史人物、历史事件和地方古迹、自然风物、社会习俗有关的故事。”[④] 靳景祥最喜欢讲历史故事，与耿村深厚的历史底蕴，以及他个人丰富的人生经历有着千丝万缕的联系。

李：你最喜欢讲哪些故事啊？

靳：我还是最喜欢讲历史。讲个针线包的故事啊，我不爱讲那个。我不好讲那短小的故事，三言五句的故事啊，我还是不好讲那个，讲不出道理来，就没啦。喜欢讲点长点的故事。你不是讲那狐仙故事，不讲那，那又没用。我就愿意讲点有意义的故事。

李：那你说你讲的那些历史故事是真的吗？

靳：你反正人物是真的。这事可不是真的啦。也有假的，也有真的，真假在一堆这么和和着嘞。

---

① 袁学骏、李保祥主编：《耿村民间文化大观》（上），北京图书馆出版社1999年版，第3—4页。

② 同上书，第4—5页。

③ 袁学骏、刘寒主编：《耿村一千零一夜》（第一卷），花山文艺出版社2005年版，第5—6页。

④ 钟敬文主编：《民间文学概论》，上海文艺出版社1980年版，第183页。

李：你的历史故事都是从哪听来的啊？

靳：这可不一定。有听那宿店的说的，也有开饭店的时候听人说的。

李：可是我来了好几次了，你都没给我讲过历史故事。现在为什么不讲历史故事啦？

靳：那故事吧，太长，我也没时间讲，你也没时间听。[①]

在靳景祥讲述的民间传说中，有关于孔子、杨六郎、朱洪武、石阁老、康熙、郑板桥、袁世凯以及抗日英雄的人物传说。这些人物传说通过具体的事例塑造人物形象，其中渗透着讲述者明显的善恶观：石阁老是个敢于主持正义、不怕杀头的清官，杨六郎是个有勇有谋打败妖怪的英雄，康熙是个赏罚分明、爱护子民的贤君……而与这些正面人物相对的，靳景祥还塑造了一批反面人物：秦始皇是个不管黎民百姓死活，还强抢人妻的暴君，整日做皇帝梦的袁世凯是由当年驮唐僧师徒过河的乌龟转世的……对拯救民族危难、爱戴百姓的人物不惜赞美之词，对让人咬牙切齿的坏人甚至用了最难听的比喻，这些都体现了靳景祥朴素的是非观，他用这些善恶分明的人物传说，用最普通最直观的方式，向人们赞扬着真善美，鞭挞着假恶丑，也使这些人物传说有了现实意义。

靳景祥讲述的地方风物传说，也占有不低的比率，体现出他对生他养他这片土地的热爱。靳景祥讲述的地方风物传说，非常具有华北平原地方特色，用他特有的传奇方式，向人们解释了滹沱河为什么曾经改道、玉峰山为什么有个缺口、王府井的来历，以及饺子、拜年、腊八粥、新郎新娘入洞房等的由来，《藁城“宫面”的来历》是靳景祥的代表作，他曾多次在参加研讨会时向专家学者讲述这个故事。他将藁城的特产宫面与乾隆联系起来，使藁城这项名吃带上了传奇色彩。

民间故事在靳景祥讲述的故事中，所占比例最大，达到了63.3%。靳景祥讲述的幻想故事和鬼狐精怪故事，都是以农民的日常生活为背景，许多流行的故事类型在靳景祥故事中都可以找到，尤其以两兄弟分家型的故事出现的最多，如《二虎得仙桃》、《白虎洞》都是靳景祥幻想故事的代表作。靳景祥用肆意的想象、夸张的描述，向人们讲述了一个个善有善报恶有恶报的故事。

---

① 访谈对象：靳景祥；访谈人：李敬儒；访谈时间：2011年7月25日下午；访谈地点：耿村靳景祥家。

靳景祥的生活故事在他所有的讲述中，占有最大比例，也是近几次普查中增加最多的故事。靳景祥讲述的生活故事，涉及社会现象、家庭伦理、商场官场、职业道德等内容，如其代表作《花灯疑案》[①]就讲述了这样一个故事：员外家的小姐梦莲，在看花灯时走丢了，后又遭到继母诋毁，无奈之下，选择自杀。然而又被人救下，经过一系列错综复杂的机缘巧合，梦莲最终与曾救过她的王祥结婚，继母等坏人最终受到惩罚。《张医生治病》[②]则讲述了看不起穷人的王医生，因为人正直、对病人热情的张医生比自己生意好，就气出了一身病。张医生用虚用实治、实用虚治、气用喜治的方法，治好了王医生的嫉妒病。从此，王医生和张医生一样热情地给人们看病。《送逃婚女回家》[③]是靳景祥2003年向耿村故事普查队员讲述的故事，讲述了一个闺女逃婚跑到耿村，耿村的靳大马夫妇收留了她，并把闺女送回家的故事。《老太太状告亲生儿》[④]是靳景祥2003年讲述的一篇关于亲情孝道的故事，儿子发达了就带着媳妇住到了城里，不管寡居的母亲和年幼的妹妹，后来妹妹在不知情的情况下，到他家当了保姆，还怀了自己亲哥哥的孩子，最终母亲把儿子告上了法庭。不管是哪个种类的故事，每一篇都是讲述者心灵的诉说，尤其是与人们最接近的生活故事，正表达了讲述者靳景祥的喜怒哀乐和对和谐幸福生活的追求。

耿村也被称为笑话村，但靳景祥讲述的笑话，并不是很多，更是没有听他唱过歌谣，用他自己的话来说：

> 我不爱讲那个，觉着没意思。你看一般的什么歌谣啊，我不待见那玩意，这故事这东西嘞，它别管生活也好，物质也好，你也别管它是历史也好，它一朝一代的，有简有重的，听的有意思，唱这个歌谣什么的没意思，不听那。[⑤]

据靳景祥说，由于没有文化，他平时很少自己创作故事，他讲述的

---

① 袁学骏、李保祥主编：《耿村民间文化大观》（上），北京图书馆出版社1999年版，第139—143页。

② 同上书，第151—152页。

③ 袁学骏、刘寒主编：《耿村一千零一夜》（第五卷），花山文艺出版社2005年版，第283—284页。

④ 同上书，第403—406页。

⑤ 访谈对象：靳景祥；访谈人：李敬儒；访谈时间：2011年7月25日下午；访谈地点：耿村靳景祥家。

故事，基本上都是自己做生意、开饭店时听别人讲述的，然后经过自己的思考，讲出具有自己风格的故事，因此，靳景祥的故事来源可以延伸到几十公里以外的区域，内容也是五湖四海，无所不包。靳景祥对自己讲述的故事，要求也非常严格，他在听别人讲的故事后，自己会有一个筛选的过程，带脏话或是有不健康内容，他就不采取了，要是有语言上不通顺的，他就自己整理整理，直到认为圆满了，才讲给别人听。在他已出版的故事集中，我们也很难找到他讲述荤故事，他说是因为来搜集故事的女孩子多，不能瞎讲。在讲故事时，靳景祥并不单纯地追求数量，而是会刻意选择别人不曾讲过的故事：

李：你讲故事的时候是不是故意跟别人讲的不一样？

靳：反正讲出来的，跟别人，言语上有点差池。学过书。

李：是不是别人讲过的故事你都不讲啊？

靳：别人讲的，他只要一讲，我就不讲。他们讲过的，我就不讲。你看这么些个故事，我跟他们没有重的。

李：那他们要是跟你重了呢，就是你先讲了，他们又讲了？

靳：他们也没有讲的。他讲的来，讲不了一点这个。他没有这么长。

靳春利说："别人讲不出这种风格来，他（靳景祥）讲的这个长的很，别人一讲就不一样的味啦。所以，他这个吧，不好模仿。"①

二 评书式的讲述风

靳景祥是耿村很有风格的民间故事讲述家。他讲述风格的最大特色，也是最基本的特征就是评书套语的大量运用，以及具有舞台感的肢体语言的配合。就靳景祥讲故事的特点，笔者访问了靳春利：

靳景祥那特点就是评书味。他特别有种评书的味道，而且他普通话说的也好，让人一听就听明白了。他吸引人的卖点就在这儿

---

① 访谈对象：靳景祥；访谈人：李敬儒；访谈时间：2011 年 7 月 25 日下午；访谈地点：耿村靳景祥家。

嘞。你越人多了，他越讲的好。为嘛啊，他适应这种场合。要是人少了吧，他就讲得平平淡淡的。耿村这故事家们就是各有各的想法，各有各的特点，谁跟谁的也不一样。①

故事讲述的根本在于有一张好嘴。听靳景祥的故事，很有一种听说书的味道，评书套语会大量出现在他的故事中，通过评书套语的运用，故事的起承转合做得恰到好处。也正是由于曾经有过说书的经历，靳景祥嗓音浑厚且高，吐字清晰利落，每一句话都能做到方言基础上的字正腔圆。用他的话说，就是力求"把每个字送到人们的耳朵里，让他听准听真"。靳景祥的代表作《杨六郎大战白石精》②，一开头就让我们体会到了评书的意味：

说的是宋朝元帅杨六郎，带领着人马正往三关走，半道上有座高山挡住了去路。来到山峰口，跃马挺枪过来一员大将，穿白挂素，手握一杆银枪。

经过杨六郎与白石大王的一番言语，二人最终话不投机，打了起来。

大战了五百个回合，白石大王慢慢地就只有招架的劲头，没有还手的力气了。他当当连刺了三枪，拨马扭头就走。嘴里说："杨元帅，今天打不过你了，咱明天再打！"

六郎一见大喊："呔！别走，拿命来！"就催马紧追，一直追到了一个湖边。白石大王扑通跳到了湖里。

一顿饭的工夫过去，两顿饭的工夫过去，三顿饭的工夫也过去了，还是不见白石大王的影子，生不见人，死不见尸。六郎就叫兵将们安营扎寨，埋锅造饭，加紧了巡营放哨。

打不过杨六郎的白石大王，总是逃回湖里。杨六郎就坐在大帐里，思想着如何才能打败白石大王。湖神来到元帅大帐，与杨六郎商量好了

---

① 访谈对象：靳春利；访谈人：李敬儒；访谈时间：2011年7月25日上午；访谈地点：耿村郭翠萍家。

② 袁学骏、李保祥主编：《耿村民间文化大观》（上），北京图书馆出版社1999年版，第16—17页。

如何打败白石大王的计策。

> 第二天吃了早饭，杨六郎把人马一字摆开，就见白石大王又来了。白石大王说："杨元帅，今天我胜不了你不入湖。"六郎说："白石精，今天我要败给你，就回去种地了。"说完，二人又打在一起，上上下下，左左右右，前前后后，来来去去，又大战五百回合，白石大王又败了！
>
> 白石精拨马就跑，到湖边就往水里跳。咦！怎么湖里的水一点没有了？只见一个白胡子老头儿站在岸上，手拿着个葫芦，正是湖神。就在白石精一愣神的工夫，六郎已经赶到。两人马头接马尾，六郎一枪刺去，把个白石大王刺了个透心凉。扑通！白石大王从马上摔了下来，变成了一块大白石头。六郎把枪往回一抽，石头中间留了个窟窿。
>
> 后来，人们把这块石头抬到了岸上，岸边的这个庄就改名叫石精村。据说这个石精村就在保定城西边。

正是评书套语的运用，使得故事一气呵成，故事从杨六郎被挡住去路，到杨六郎与白石精话不投机，再到白石精两次打败逃回湖里，故事仿佛到了尴尬的僵持阶段。之后湖神的出现，成为故事的转机，最后在湖神的帮助下，杨六郎打败了白石精。这一系列情节，正是在评书套语的连接下，既跌宕起伏，又不显得过于突兀。故事最后，地点又附会于一个具体的村庄，是耿村故事常见的特点。

在语句选择上，靳景祥使用的冀中方言土语中的"干吗"（干什么）、"不沾气"（不行）、"行喽"等自然不少，但他也善于形成四六句或七字为基础的句子。例如笑话《怕老婆》① 中，他这样讲道：

> 有个人怕老婆，叫他上东他不敢上西，叫他打狗他不敢骂鸡。工夫长了，他老觉得这样实在过不去，可又惹不起自己的老婆。有一天，他对老婆说："我是你夫，你是我妻；夫比妻大，人之常理；可你不听我，我倒怕你。传得出去，你不光彩，我也丧气。"老婆说："那你说怎么办？""怎么办？我早想好了。在家你说了算，样

---

① 袁学骏、李保祥主编：《耿村民间文化大观》（上），北京图书馆出版社1999年版，第193页。

样听你。在外你要听我，姑姑脸皮。”老婆听了觉得有道理，一口答应：“行。”

这是这则小笑话的开头一段，靳景祥运用以四字句为基础的韵文，犹如鼓书艺人边唱边说中的说，也似戏曲唱做念打中的念。听起来节奏感很强，语句套路虽然死板，却很有穿透力。

在故事讲述中，穿插使用俗语、顺口溜、谚语、歇后语，也是靳景祥故事的一大特色，究其原因，也与其说书中学习的文言古词有关。如在《错中错》[①] 中，当周宣被街上人拦住要钱时，他就说“常说‘当钱之人不可交，拦劫朋友憋大泡’”；《白眼狼》[②] 中，媳妇对婆婆不好，小子还向着媳妇，靳景祥就说道：“这正是：麻雀野，尾巴长，娶了媳妇忘了娘。把娘背到山沟里，把媳妇背到炕头上”；在《夫妻捎书》[③] 中，当说到两人像亲弟兄一样时，他又说道：“不是有那么句老话嘛，落地亲弟兄，何必骨肉亲吧”；说到侯全看小玉的信时，又说“洋鬼子看戏，傻了眼啦”。一些顺口溜、俏皮话的使用，使靳景祥的故事，在庄重中，不失诙谐，平铺直叙中，不失亮点。

歇后语是民间俗语的一种特殊形式。靳景祥的故事也有文人式的歇后现象。靳景祥讲述的《才女巧答知县》[④] 中，才女的丈夫受冤，县官要打，才女讲理，县官刁难，要她以丈夫挨打为题作诗，句句有打的意思，但不能说出一个打字来。才女道：“月移谯楼更鼓罢，渔民收网回到家，卖艺小店去投宿，铁匠息炉正喝茶，猎人山中剥死虎，飞蛾团团绕灯花，院中秋千已停摆，油郎改行谋生涯，毛驴受惊碰尊家，乞求老爷饶恕它。”

再看生活故事《扫帚破案》[⑤] 中，县官见到刘墉的一段：

正在这时，一匹快马哗啦啦来了。

骑马的一问是斩人的，他就下马来到县官跟前说：“大人到。”

---

① 袁学骏、李保祥主编：《耿村民间文化大观》（上），北京图书馆出版社 1999 年版，第 110—113 页。

② 同上书，第 87—89 页。

③ 讲述者：靳景祥；采录时间：2010 年 2 月 22 日；采录者：李敬儒；采录地点：耿村靳景祥家。

④ 袁学骏、李保祥主编：《耿村民间文化大观》（上），北京图书馆出版社 1999 年版，第 123—124 页。

⑤ 同上书，第 133—135 页。

大人是谁？三下江宁府的刘大人刘墉，他来到这地方要落脚歇息。

县官一听说刘大人到，哎呀，怎么偏偏这时候到？人不能斩了，得迎接大人，怠慢了有杀头之罪。

把刘大人迎到衙内，摆下了酒宴。县官说："小人迎接大人迟了一步，望大人多多包涵。"

"我来问你，听说你们正斩人，斩的是什么人？"

"一个杀人犯。"

"杀的嘛样人？"

县官把杀人经过谈了一遍。刘大人听了说："拿来状子我看看。"

一看状子跟他说的一模一样，刘大人见多识广，觉得案子有点糊涂，就说："这里头有的地方不明白，我要亲自升堂审问。"

他是朝廷的大官，谁也不敢阻拦，立时就升堂，把小子他爹提了出来。老头一见大人，扑通跪下了。

刘大人问："下跪之人可是杀人犯？"

"是。"

"你是怎么杀的？拿了多少钱？"

他怎么怎么一说，里边提到掌柜的高茂财。立时又把茂财传来，叫他说了说点钱的前后经过。

在这一段中，有带有评书味的"多多包涵"、"我来问你"等语句，还有冀中方言土语中的"杀的嘛样人"，这样将文言式的评书语句与土味十足的方言交替使用，具有非常明显的性格化的效果。在这里，靳景祥没有对人物形象进行过细的刻画，但他们的形象已在我们的想象之中。文中很多处省略了"县官说"、"大人说"、"小子他爹"，却不会使人思维乱套。而他讲述时，有声音有表情，又扮官又扮民，自然有高于阅读的效果。通过直接模仿，省略说话人，这也是靳景祥故事讲述中的一大特点。

靳景祥青少年时期的说书生涯和后来的唱戏经历，使他具有较好的舞台艺术基础，也使他不惧怕在人面前讲话，在大型活动中不怯场，反而是，听他讲故事的人越多，他就越兴奋，讲述效果越好。虽然民间故事主要是通过口头讲述，不需要特别的道具、服装、伴奏和场所，但靳景祥的心理上总有一种对听众的征服欲，总要力争赢人，达到满意的艺

术效果。出于这种心理，靳景祥经常在私下里琢磨如何把故事讲顺溜，如何更好地利用外在方式给讲故事加以辅助。于是，在讲故事时，靳景祥脸部表情丰富，配合着故事的讲述内容，会打出指、点、翻等手势，使故事内容与肢体语言达到了完美的结合。如靳景祥向笔者讲述《嫦娥与后羿》①，讲到“后羿为了救嫦娥，得罪了河里的怪兽，这一方可就倒了霉了，出来啦九个太阳。净太阳了，这个落了，那个就起来了，这个起来了，那个就落了。弄的那一帮人啊，死不了，活不了的。天气炎热，热的嘞，连口水都喝不上。这一帮人们那，求天天不语，求地地不答的”时，他很自然地向远处张望，手也配合着指向远方，同时还会做出唉声叹气的痛苦表情，让人真切体会到了人们当时的绝望。

据藁城市文体局樊更喜介绍，靳景祥最拿手的方法就是模仿，他回忆说：“在 1988 年 4 月份召开的‘耿村故事家群体及其作品讨论会’上，他讲了个《藁城宫面的故事》，讲着讲着就学那店家老太太小脚走路，脚后跟着地，两个手就左右摇，就那么颤颤巍巍地往前走，特别像以前裹了小脚的老太太；他还学老太太跟乾隆皇帝说话的声音，学她端着满碗挂面的小心样子，都特别真实，现场那专家们都特别赞扬。”②近几年，随着年龄的增长，体力的减弱，靳景祥大部分时候都是坐着讲，但讲到关键处，讲到兴奋时，他都会站起来，甚至会模仿故事人物的动作。如在讲述《夫妻捎书》③ 的故事时，他会模仿掏信、看信的动作，很是生动。

三 故事表述完整细致

靳景祥的故事特色，除了内容上的兼容并包和讲述风格上的评书味，第三个特点就是他对故事整体的高度把握和对重点情节的细致描述。参加过多次耿村故事普查，对靳景祥故事讲述非常了解的藁城市文体局文化艺术科樊更喜科长认为靳景祥的故事：

---

① 讲述者：靳景祥；采录时间：2010 年 2 月 22 日；采录者：李敬儒；采录地点：耿村靳景祥家。

② 访谈对象：樊更喜；访谈人：李敬儒；访谈时间：2011 年 7 月 29 日上午；访谈地点：石家庄李敬儒家。

③ 讲述者：靳景祥；采录时间：2010 年 2 月 22 日；采录者：李敬儒；采录地点：耿村靳景祥家。

> 他讲得非常完整，他的表述非常细致，别人讲故事就是有个大概的故事情节就过去啦，他是包括对话啊，行为啊，这些东西也非常多，毕竟他学过说书。①

据樊更喜介绍，在耿村所有的讲述人中，靳景祥的故事是最好整理的，因其故事完整、有条理，整理时只需将个别词句调整，根本不用大的改动。靳景祥自己也说：

> 这个你非拿出来了，叫大伙能听了，听的愿意听，顺溜。你跟走道似的，这块往前走就是藁城，藁城那边就是石家庄，你非上南不行，到了栾城啦，你才上石家庄，你拐这么大弯，不好。你自己得想想，怎么着顺当，怎么叫人爱听。这不是光你这几个人听，说不定几千口子、几万口子听，弄的一出了书，这说不定能传到哪去啦。这能这，传到美国、日本。②

上文提到，靳景祥的故事基本上都是听别人讲述的，然而他并不是一个单纯的转述者，他会对听来的故事进行思考，将不圆满的地方，想办法把它讲顺溜了。有些故事，他听的时候，觉得前半部分好，就记着这部分，等听了别的有合适的，再给它凑到一起去，形成一个完整的故事。也正是因为在故事讲述中，加入了自己的深入思考，靳景祥的故事才得以具有更高的艺术价值，也使得他在耿村众多的故事讲述家中脱颖而出。

靳景祥喜欢讲长故事，他说这样才有意思，他的故事动辄就六七千字，有的能达到上万字，一个故事就能讲上一个小时，这在现在的民间故事讲述中是非常难得的。篇幅长的故事，情节自然会复杂，这也给讲述人提出了更高的要求。这时，靳景祥的说书功底就派上了用场，为了更好地把握这些内容繁多、情节曲折的故事，靳景祥采用了说书中常用的分场景讲述的方式，利用过渡性语言，实现了不同场景之间的自然切换，使不到一个小时的故事讲述，取得了与长篇评书相似的跌宕起伏、

---

① 访谈对象：樊更喜；访谈人：李敬儒；访谈时间：2011 年 7 月 29 日上午；访谈地点：石家庄李敬儒家。

② 访谈对象：靳景祥；访谈人：李敬儒；访谈时间：2011 年 7 月 25 日下午；访谈地点：耿村靳景祥家。

引人入胜的效果。如生活故事《错中错》[1]，靳景祥先讲述了笑颜在回娘家的途中迷了路，来到了三姓庄，被王老汉带回了家；之后他用“再说这三姓庄，有一家财主，这个财主有两个媳妇”一转，就把故事场景拉到了财主家，从而引出财主大媳妇到王老汉家去偷三碗大烟；场景在王老汉家里，这时王老汉的儿子该出场了，靳老就用了“真是无巧不成书。正好王老汉的小子王安做木匠活回来”把王安引了出来，王安误以为媳妇做了无彩之事，将床上的三个人都杀了，提着三个脑袋去了丈人家，发现媳妇早已回了娘家，杀的另有其人。故事出现了个小高潮，扣着听者的心弦，可这时，靳老又将话锋一转，用“再说老财主家，大媳妇一夜没回来”一句，把场景拉回了财主家，财主将装着三个人头的包袱误以为是三碗大烟，捡了回来，发现是人头后，“他就把人头包了包，扔在了铁柜里。这话不说”。之后，“但说王老汉在油坊里，整整睡了一夜”，这又开始说王老汉回到家，发现家里床上有三具无头尸，就去报了案，场景又转到了县衙。直到县官破了案，笑颜被他爹周宣找到，这个一波三折的故事才算结束。故事中，共出现人物12个，场景变化顺序为周宣赌钱的镇上—三姓庄大街上—王老汉家—财主家—王老汉家—王安丈人家—财主家—王老汉家—县衙，场景在故事中转换了8次，但并没有混乱突兀之感，反而使故事跌宕起伏，充满戏剧性。这样的场景转换方式，在靳景祥讲述的长故事中经常出现，如《花灯疑案》、《错中错》、《换表记》、《一帽泉水解冤仇》等。

靳景祥讲故事，以叙述故事发展过程为主，描写性的语句使用很少，可以说是惜语如金。比如在《王八姻缘》[2] 这篇故事中，男主人公张子路，靳景祥只说他家中很贫寒，女主人公财主家的小姐，靳老也只说她长得十分美貌，至于男女主人公究竟长的什么样子，靳老没描述，我们也无从知晓，甚至连女主人公的名字都没给她取。然而，在故事情节发展的关键之处，张子路打死王八一段，靳老却对当时天气、人物心理活动、人物行为进行了非常细致的描述：

再说张子路，出了村，走到两村之间的十字路上，一看旁边有

---

① 袁学骏、李保祥主编：《耿村民间文化大观》（上），北京图书馆出版社1999年版，第110—113页。

② 同上书，第84—86页。

片玉黍长得挺强，他一缩缩到了地里，等着人来。

不一会儿，西北角飘来一块乌云，嘎叭一声雷响，天哗哗下起了大雨。不行，在这儿待下去非淋坏不可，往前走走找个避雨的地方。他一溜小跑到了前边村里，一堵墙特别高横在跟前。他细一看原来是他揽活的财主家。墙高能避雨，就在这儿蹲一会儿吧。

子路贴着墙坐下，等了一会儿看见影影绰绰一个人，腾！上墙了。他心想：好小子，偷财主家物件去了。对，我在这儿等着你，见一面撇一半。

等来等去，等到天傍明时，看见一个小伙从墙头上往下一跳。子路攒足了劲，用棍子照他身上哧唧一家伙，只听他叽溜一声瘫在了地上。雨还在下着，突然一个闪电，这一亮他看清了，地上是个簸箩大的王八，怎么是这玩意儿？他接二连三又打了几棍子，把它打死了。

再如《箱子里装小偷》① 中，靳景祥只简要介绍了小偷家里的情况，以及小偷偷东西时不小心撞死了。故事最后，靳老才详细描述了小偷媳妇收到装有小偷的箱子后的一系列心理变化：

母老虎睡得迷迷糊糊，听见敲门声，以为男人发财回来了，高高兴兴，急急忙忙开开门，一看有个大箱子，更高兴得没法：还是俺当家的有本事，弄回一箱子好东西。她四下看不见人，心想：准是今天顺手，又偷第二回去了，就一人费了九牛二虎之力，把箱子鼓捣回屋，坐下等男人回来。没想到天明不见人影。又等了一天，还是不见人影。母老虎着了急，这箱子偷的嘛东西呀？她把门插上，打开箱盖："哎呦，娘啊！"一声尖叫瘫在地上。到底她是妇道人家，别看平时咋咋呼呼的，这回可怕了。再仔细看看，正是她当家的："你这是偷人家谁的，倒把你赔进去了？"母老虎气得咬牙切齿。她什么时候吃过亏？不行，我得告状去！说去就去，母老虎拍屁股就走。刚到院里，又一想：我到大堂上告谁呀？人家一问，还不是一锤杵了两门牙——没话说！

① 袁学骏、李保祥主编：《耿村民间文化大观》（上），北京图书馆出版社1999年版，第146—147页。

对话在靳景祥的故事讲述中，占有十分重要的作用，他非常善于利用人物对话推进故事的发展。如《王滴溜贪财丢妻》[1] 中，王滴溜说服媳妇去陪床这段，靳景祥就全部用人物对话来完成，取得了不错的效果：

他来到媳妇屋里，嬉皮笑脸地说："有件事和你商量。"

"嘛事？"

"宿在咱店里的那个人，叫我给他找一个陪床的，一宿二十两银子。"

"这事不好说，谁去？算了吧。"

"这么多银子可不能轻易算了，叫我说，你去把这钱挣了吧。"

"什么？叫我去？"

"你晚点去，第二天一大早又出来了，神不知鬼不觉，行不行？"

"你这个不要脸的东西，能说出这话？就是饿死，我也不做这无耻的事！"

"你看你，外人谁也不知道，这算什么无耻不无耻呀？"

"反正我不去！"

"你真不去？"

"不去！"

"你是我花钱买来的，到我这儿就属我管，我叫你怎么你就怎么着。"

"我就是不去，你说怎么着？"

"今晚上你要拿不回钱来，我打你个半死！"

"我看你哪个手打我？"

"就这个手打你。"王滴溜说着，抄起个家伙就打。

妇女家没经过什么世面，一见他动真的就草鸡了。心里说：为这打我一顿不是白挨吗？她就说："你要不怕当王八，我也不嫌臊了。但有一样，咱就这一回。"

"就这么着，一言为定。"

---

① 袁学骏、李保祥主编：《耿村民间文化大观》（上），北京图书馆出版社1999年版，第116—118页。

再如幻想故事《白虎洞》[①] 中，弟弟被哥哥留在山中，冻得浑身直筛糠，这时一个白胡子老头儿来帮助他了：

老头先说话了："小伙子，你在这儿干嘛?"
"哥哥叫我在这儿瞅着柴火，他到现在还没来。"
"别傻等了，这柴禾还要不要?"
"要，我哥一来不见柴火会打我，嫂子也不让我吃饭。"
"你回家吧，嫂子已经给你做好了饭。"
"我一走，柴火没了哩?"
"我给你瞅着，一根也少不了。"
"行，我回去吃饱了再来，麻烦你给看一会儿。"

在靳景祥的故事中，人物对话除了推动故事情节发展，还有一个更重要的功用，就是刻画人物性格，为人物贴上符合其身份的标签。如《换表记》[②] 中，赵老太太与姚老汉的一段对话，把媒婆的能言善道与姚老汉的憨厚老实，表现得淋漓尽致：

她只是说："哎呦，是哪阵香风把老大哥你吹来了? 快屋里坐，屋里坐。"

把姚老汉让进屋里，立时倒了碗水端了过去："老大哥，你有事? 有嘛事就说吧。"

老汉说："前些日子我不是托过你? 还是那宗子事，给咱小春说了个人儿，那好表老买不到手。今天我费了千辛万苦，花了多少钱，托了多少人才买到这块表，是块进口表带日历的梅花表，可排场了。"

姚老汉把表说了个鸡蛋没有缝儿，接着双手把表递给了老太太，又说："这回有了表，你再去秀清家看看，俺孩子他娘就待见这闺女。"

"这事你就托给我吧，三五天我给你个回话。"

姚老汉一听也挺高兴，从兜里又掏出十块钱来说："弟妹，这

---

① 袁学骏、李保祥主编：《耿村民间文化大观》（上），北京图书馆出版社1999年版，第82—84页。

② 同上书，第158—165页。

也不成个敬意，给你十块钱买点吃头吧，你一天到晚东跑西颠不容易。事成之后，我还要好好请请你。”

“哎呀，老大哥，你说这可就远了！把心放到肚里吧，这个事找到我就没有错，准办成！”

她一边说一边把这十块钱接到了手里。

靳景祥几十年来的生活经历、口头艺术生涯，使他具有民间故事讲述家的大家气派。如今，尽管靳景祥的耳朵已不太好使，但他仍在没事的时候，琢磨怎么才能把故事讲的圆满，能够更吸引人，仍在对艺术进行不懈的探索。

四 结 语

民间故事讲述活动，是与一定的社会生产和生活状况相联系的，随着现代化的浪潮、新技术的革命波及山野村庄，人们的生活水平普遍提高，文化娱乐活动日益丰富，传统的民间故事讲述空间已日渐消失，民间故事也面临着在现代化日益普及的情况下如何传承和发展的问题。《中华人民共和国非物质文化遗产法》出台后，各级政府部门对非物质文化遗产的认定、记录、建档、保护和传播，都有了法律依据，“保护非物质文化遗产，应当注重其真实性、整体性和传承性，有利于增强中华民族的文化认同，有利于维护国家统一和民族团结，有利于促进社会和谐和可持续发展”①。

靳景祥这位国家级民间故事传承人，他的人生经历、故事特色和讲述艺术，为我们探讨包括民间故事在内的民间文艺的学理性问题提供了重要资料。靳景祥讲述的故事不仅题材广，内容兼容并包，而且质量高，表达好，非常具有个人特色。他不但以历史性传说故事见长，其现实性故事也别具风格，很多故事具有针砭时弊的效果。靳景祥讲故事的才能既与他丰富的生活经历直接关联，又与他热衷的说书艺术、民间戏曲等密切相关，因此表现出综合性的特征。所以，考察靳景祥的故事讲述，不能仅仅着眼于他所讲述的民间故事本身，而应将他的故事放置在

① 《中华人民共和国非物质文化遗产法》（2011 年 2 月 25 日第十一届全国人民代表大会常务委员会第十九次会议通过），第一章第四条。

其个人生活史中来认识，放置在耿村民间知识和历史底蕴的宏阔背景中来阐释，这样才能真正辨析清楚靳景祥故事的真谛。

靳景祥讲述的民间故事是耿村人共同智慧的结晶，它记录了耿村的历史，映照了耿村人的生活，彰显了人们的情感，寄托了人们的愿望，因而靳景祥与其他故事讲述人一同网织了耿村人张弛有度的精神生活空间。在过去民众娱乐生活不太发达的时期，靳景祥的故事起到了传播民间知识、调解纠纷、教导感化、娱乐消遣的功用。他讲述的人物传说和地方风物传说，激发了人们爱家乡的情感；他的半途而废的故事、忤逆不孝的故事、拍马屁的故事等都是寓教于乐的乡土教科书。他讲述的农村老太太进城的故事、侦察破案的故事、官场现形的故事等，结合现实，描绘生活，针砭时弊，给人以思考。

尽管靳景祥只上过一年多的学，认识不了几个字，但他善于思考，善于整合已有的故事资源，总是想办法如何将故事讲得圆满有韵味，如何将说书的优势应用于故事讲述中，以吸引听众。美国著名学者休斯顿·史密斯认为："说话是说话者生命的一部分，且由于如此而分享了说话者生命的活力。这给予它一种可以按照说者以及听者的意愿来剪裁的弹性。熟悉的话题可以通过新鲜的措辞而重新赋予生气。节奏可以引进来，配以抑扬、顿挫、重音，直到说话近乎吟诵，讲故事演变成了一种高深的艺术。"①

随着时代的变迁，一种具有明显商业性的都市消费文化侵入乡野山村，使本为普通民众自娱自乐而产生的民间文化受到影响，民间故事的功能也发生了改变，故事讲述人的讲述意识明显地由"娱己"转变为"娱人"，更多地表现为满足政府人员、游客、记者、学者等外来人员的需求。在耿村，民间故事的教育功能、审美功能、娱乐功能已大大减弱，取而代之的是各种经济利益的驱使，耿村政府希望将耿村故事作为一块招牌，达到招商引资、吸引游客的目的；而包括靳景祥在内的耿村故事讲述人也希望通过讲故事获得一些现实的经济利益。

客观地讲，故事村的发现和认定，以及入选国家级非物质文化遗产代表作名录，为耿村故事讲述活动注入新的活力的同时，也必然带来学者们和政府的介入，势必会改变故事村原本的故事讲述环境。为适应外来者聆听的需要，故事讲述人的讲述心理会发生不同程度的改变，当地的口头传统与行政干预形成妥协。在这种情况下，如何在提高讲述人生

---

① 〔美〕休斯顿·史密斯：《人的宗教》，刘安云译，海南出版社2002年版，第398页。

活水平的基础上，抢救他的优秀故事，激发其讲述和传承故事的热情，并发挥已命名传承人的带头作用，引导整个社区的民间文化传统保护，是目前亟须考虑的问题。

所以，从学术的意义上，从实践的层面上，关于靳景祥和耿村故事村的保护与研究已不再只是对他本人而言，也不再仅局限于耿村一个地方，而更应是我们认知民间文化本质的切入点，是我们探求民间文化传承人及其才艺保护和继承的真实案例，由此总结经验，吸取教训，从而更加科学地保存和传承民族民间文化，让它永远地活跃在我们的生活中。

满族民间故事家金庆凯及其个性讲述探析[①]

沈阳师范大学　詹　娜

金庆凯，满族名爱新觉罗·庆凯，男，满族正黄旗人氏，1935 年 7 月生于辽宁省本溪满族自治县偏岭乡泥塔村台沟屯。在 20 世纪 80 年代的民间文学三套集成普查活动中，因其故事蕴藏量大、故事类型多样、讲述风格幽默，被列为辽宁“满族故事群”中的重要一员。2008 年，“辽宁满族民间故事”入选国家级非物质文化遗产保护项目，金庆凯被认定为辽宁满族民间故事传承人。由于他记忆力好、文化水平高，尤其能讲善写使他的故事讲述风格多样、时代感强，其故事传承明显体现出由自发性传承向自觉性传承的转变。

一　“土龙驮泥塔”——金庆凯故事的发生场域

金庆凯所出生的泥塔村位于辽宁省本溪满族自治县偏岭乡西部。本溪县境多系长白山余脉，境内多山地丘陵，少平原低地。人口构成上具有满、汉杂居的聚居特征。同时，偏岭乡地处本溪县城小市镇西北处，三面夹山，西靠太子河，南北系平地。其境内多山多水，地势北高南低，依东北走向的山脉形成太子河、五道河、沿龙沟三条走廊，各村落分布在各廊道两侧。[②] 泥塔村由下堡、台沟和头道沟 3 个自然屯组成。全村共 321 户，800 多人，其中，非农业户约 40 户。人口构成上，90% 是满族，其余皆为汉族。据统计，全村共有耕地 2000 多亩，旱田

① 本文系辽宁省社科联项目《辽宁民间文学类非物质文化遗产现状、保护与对策研究》的阶段性研究成果，立项编号 20111s1ktfx－34。

② 参见《本溪县志》编纂委员会编《本溪县志》，本溪印刷厂 1983 年版，第 65—66 页。

占多数，水田约200亩，人均占地2亩。20世纪90年代以前，当地人多数以土地耕种为生，生活水平相对较低。90年代以后，乡村生活变得活跃而开放，政府积极招商引资，在当地建成了洗煤厂和筑造厂。最近几年，外出打工的村民越来越多。村民的收入也有所增加，人年均收入为2000—3000元。①

说到泥塔村，其由来还大有讲究。“泥塔”本名为“泥岔”、“迷岔”，在下堡、台沟和头道沟3个自然屯中，台沟的历史较为悠久。相传在唐朝以前，高丽人曾在此居住，为加强边防，在东南方向最高的山上修建烽火台。因烽火台地势较高，脚下是向下延伸的一道山沟，人们居住在山沟里，故称此地为“台沟”。距离台沟不到2里地的周边地区也有人居住，因其地势比台沟矮，故名“下堡”。垦荒种地时，人们常会从土中挖出些瓦块、瓦罐、米墩子等，后经确认是高丽人所留，足可见当地的开发历史颇为悠久。“泥岔”又为何改为“泥塔”呢？据村中老人讲述，太子河支流从台沟山后流下，流经此处被一山脚分成两股后流入本溪。因此处为河水交汇地，稍有涨水便时常被冲没，泥、水混杂，故称为“泥岔”。堡子里的人常年受洪水侵扰，后来，他们找到一位南方来的风水先生。风水先生看过地理、河床位置后，说此处河里有妖精，为保太平必须修塔把妖精镇住。于是，全村人出钱出力，在下堡屯的杨大台处修了一座泥塔。可事有凑巧，光绪十八年（1892）时，一次大水又冲走了村里30多口人，并把泥塔冲倒了。这时，人们又找到风水先生，先生说，光修塔不行，还得修庙。于是，村里有钱人集资建庙，名为“保安寺”。3年后，即光绪二十年（1894），汛期大雨连绵，台沟的后山出现了山体滑坡，一块大石头从山上滚下正好掉到太子河里。因这块石头十分巨大，掉在河床里后将水向东支去，泥塔就成了一个背水区，再也不受水灾侵犯了，村里人相信这多半是保安寺的功劳。渐渐地，寺里香火越来越旺盛。直到1958年“大跃进”时，有人提议将庙扒掉，在原址上成立大食堂。3年后，即1960年的大洪水又冲走了村里好几十口人。一些人联想到保安寺的被拆除，还有一些人说这地方总出岔，干脆别叫“泥岔”，改为“泥塔”吧。此后，“泥塔”的名字一直沿用到现在。②

---

① 据村中会计钟云口述。被访谈人：钟云，女，满族，52岁，中学文化；访谈人：詹娜；访谈时间：2008年7月20日。

② 据村民金庆凯口述。被访谈人：金庆凯，男，满族，74岁；访谈人：詹娜；访谈时间：2008年7月19日。

关于泥塔村的这段历史，本溪县资料本中有一篇名为《土龙驮泥塔》的故事文本也恰好为这一史实做了较好的注解。其故事梗概为[①]：很久以前，泥塔村只是个宽宽的河床。有一年，河神发现，一条巨大的土龙从南边山岭上爬过来要喝河里的水，河神害怕而后退到北山脚下。多少年过去了，土龙慢慢地向河神逼近，河神束手无策。因土龙背上长满了草，人们在土龙身上开荒种地，放养牲口。眼看土龙就要走到河边时，经上方神仙指点，当地人修建了一座泥塔镇住土龙并过上了太平日子。多年以后，两个阴阳先生破了龙地，泥塔轰然倒掉，河水顿涨，将富庶的村落变成了烂河套。村民想起神仙的指点而兴修河道，土龙也决心为百姓做好事。从此以后，泥塔村旱涝保收，土肥地沃，人们在土龙的背上一直过着好日子。

事实也确是如此，在本溪县地区，偏岭因地理位置优越，尤其是土质肥沃，雨水充沛，外加气候条件适宜，当地的农业收成多属全县之冠。特别是水土好、空气质量好，村里高寿之人非常多。据统计，截至2008年8月，村中70岁以上老人四五十人，其中，80岁以上老人二三十人，百岁以上老人1人，因而成为远近闻名的“长寿村”。难怪村里人常说，咱这地方风水好！《土龙驮泥塔》这则故事在一定程度上对当地优越的生产生活环境作出了较合宜的解释，后代老百姓在回顾此段历史时，也无疑加强了对本区域生产及生活环境的认同感和归属感。

在人口构成上，金、马、池、韩是泥塔村的大姓，共占全村村民的80%以上。尤其是金姓更是村中第一大姓，人口约占40%。关于金、韩两大家族的历史，据《东北各官署》档案《京都敬谨亲王府丁差、佃户花名册、地亩册》记载，坐落在本溪县迷岔里的盛京内务府皇庄旗地的领名庄头金色力、金佛保、金皂宝、金有谟、金有仁、金二、韩有良、讨子等满洲旗丁就是现今居住在泥塔村的满族金氏、韩氏的先祖。另据金、韩二姓族谱记载，金氏本为满洲爱新觉罗氏，其始祖原居北京，后因人命官司逃出北京城，落居于此。韩氏祖先原为宫中神职人员（萨满），后积有银两并受赏赐仆人二名，遂告老还乡路过山海关，遇强贼劫杀。后来，其夫人与儿子来到本溪县泥塔为内务府当差。[②] 关于这二姓的由来，村中一些上了年纪的老人大都知晓。此外，据金庆凯介

---

① 《土龙驮泥塔》，见《中国民间文学集成辽宁卷·本溪县资料本（上）》，1987年版，第111—114页。

② 李林、朴明范、侯锦帮、高作鹏：《本溪县满族史》，辽宁民族出版社1988年版，第54页。

绍，村中温姓、马姓家族皆是从山西、山东闯关东而来，凭借积攒的银两在此买地种庄稼，而成为当地的老户。

由上可见，偏岭满族乡自然地理条件优越，居民生活舒适安逸，开发历史相对较早，几户满族大姓早年在此定居，人们有着相似的生活经历。正是在这片充满神秘气息的土地上，凭着对历史的追忆以及对生活经验的感悟，促成了丰富的民间故事蕴藏以及故事传承人的出现。

二　故事家中的文化人——金庆凯

金庆凯是20世纪80年代民间文学普查活动中发现的优秀满族民间故事家。其记忆力超凡，故事蕴藏量丰富，且讲述内容生动，在当地有良好的口碑和大批的故事听众。80年代以后，金庆凯曾多次参加本溪县、市各级故事讲述比赛。1990年5月，在县民间文学讲述活动中荣获个人荣誉奖。如今，他被认定为满族故事在辽宁省的重要传承人。

按照故事家的个人素质、文化水平、讲述故事的来源及讲述风格来看，金庆凯应属于民间故事家中的文化人。这既与他丰富的个人经历相关，也受其天生的性格禀赋影响。

首先，从金庆凯的个人经历看，1935年7月生于本溪县偏岭乡泥塔村台沟屯。1950年高小毕业，曾在丹东机务段当火车司机，后在抚顺矿务局任技术员。在此期间，金庆凯获得过国家二级田径裁判员证书，在乐队当过乐器手。1960年以后，回偏岭公社务农，并曾任偏岭公社泥塔大队党支部书记。

其次，从金庆凯的兴趣爱好来看，其爱好广泛，尤其爱听故事。在他成长环境的周围有一群善讲爱讲之人：大爷金衡革、金衡双，当木匠的赵丙辰、宋玉春、景富学，唱大鼓书的荣先生，弹三弦的张锦凤等都是当时堡子里最受欢迎的人。每到冬季傍晚，村里老少就围坐在这些人的周围，听他们讲古、唱曲、唱蹦蹦戏。尽管金庆凯年龄小，但是非常爱听，而且记忆力相当好，听完的故事很快就能一字不差地讲给别人听。对于他的这种才能，同龄的小伙伴们最先给予了认可，一起放牛、砍柴时，总会让他讲上几个故事，甚至不惜用自己的劳动成果来交换。后来到了工作岗位，每当工作休息或是有联欢晚会、聚会时，金庆凯同样会成为众人的焦点。在生产队当队长带领村民劳动时，为了消除劳作中的疲劳，他隔三差五地给队员们讲上几段，惹得大家都愿意在他的手

下劳动，尤其是对初入社会的农村妇女来讲，这样充满娱乐气息的生产劳动也未尝不是一件美事。

在笔者带领的调查小组初到金家采录故事时，金庆凯在头天晚上一口气为我们讲了8个中长篇故事，最长的故事讲述时间达40分钟。特别值得一提的是，这些故事中都带有大量的吟诗对对、诗词提句等大段对仗押韵之词。面对我们这些城里来的学生，金庆凯考虑到听众对象的特殊性而故意选择了文化色彩较浓厚的故事，令我们感慨颇深。对这些儿时听来的故事，尤其是大段的诗词对句，已经70多岁的金庆凯依然记忆深刻，可以信手拈来，这不得不让人佩服他惊人的记忆力和表述力。对于他的这种能耐，金庆凯本人也总结道："我这脑细胞里头就好吸收这些，只要讲古的一讲，我一听，你讲两小时，我听完睡不着觉，在脑袋里跟过一场电影一样，我明儿个就可以讲，也不比你讲古的能少讲多少。"这种对故事的爱好、超强的记忆力、较好的表达能力使他具备了成为一名优秀故事传承人所应有的最基本素质。

生活中的金庆凯爱好广泛，这与其年轻时多变的职业相关，国家二级田径裁判员、乐器队成员、火车司机、乒乓球队队员。如今老人赋闲在家，每日作息时间相当固定而有规律。早上4点多醒来，打开收音机，躺在被窝里必听这一时间段的评书联播。在调查期间，正好播放单田芳的《乱世枭雄——张作霖》，老人几乎天天不落，每早我们都会被收音机一阵阵的"吱吱"声吵醒。等到5点，评书结束，老人起床。先到房前院后的菜园里干上一阵农活，7点钟吃早饭。农忙时间，吃罢早饭就到田里干活。待农闲时，则和村里一些老头儿聚至一处打麻将。中午12点休息，回家吃过午饭后总要午睡一会儿。下午3点钟起床，或是在园里溜达，或是到村头闲聊。晚上7点，坐在电视机前准时收看中央台的新闻联播，随后是辽宁台的新北方。此外，《王刚讲故事》、《百家讲坛》、篮球比赛等节目都是老人喜欢看的。一旦遇上好看的电视剧，那也是每集必看。在调查期间，各地方台连续热播连续剧《闯关东》，金老人看得非常仔细，一再向我们赞叹剧本写得真实，演员演得精彩。还拿出平时的记录本，上面清清楚楚地记着编剧、导演以及剧中人物的扮演者的真实姓名。

金庆凯本人受过一定的教育，他爱看书、爱看诗词，爱写字。在老人的炕边有一个装杂物的小盒子，里面常年放着收音机、老花镜、新华字典、几本翻得很旧的笔记本，还有密密麻麻地记着一些老人非常感兴趣的诗词、随感、俗语俗谚等的几张零碎的纸片。这个小盒子可以说是

老人的宝贝，即使是最疼爱的孙女也不能随便乱动。每当看电视、听收音机或是听到邻人讲一些有趣的俗语故事，他都随手记下。在他的故事讲述中，常可见信手拈来的随心创作，这与其长年的记录习惯有关。

如今，每年春节，金庆凯都自己写春条，多是些发财致富的吉利话或是一年来的感慨与希冀，此种习惯坚持了四五十年。在儿女各自结婚后，每年春节回来看老人的时候，进屋的头一句话就是“看看老头儿今年又写什么了”。随后，金庆凯就会洋洋自得地听着子女们的评价和赞扬。几年来，进屋先念春条已经成了儿女们过年拜年的必修课。在我们调查期间，屋内门框上还贴着今年新写的春条：“新春佳节又一年　同舟渡过七十三　可叹光阴如似水　往昔岁月千般难　今朝后代兴家业　儿女孝顺满心田”，横批是“心满意足”。

三　金庆凯故事类型及讲述特征

1950 年高小毕业，曾在丹东机务段当火车司机，后在抚顺矿务局任技术员。1957 年，回原籍务农。1978 年加入中国共产党，并任偏岭公社泥塔大队党支部书记。由于记忆力好、文化水平较高、能讲善写，在当地有较好的群众基础和口碑。他的故事讲述特色鲜明，幽默风趣，在 20 世纪 80 年代的三套集成普查中，本溪县故事资料本中共收集其 56 篇故事。其中，比较著名的有《太子河的故事》、《铁刹山庙会》、《南蛮子占坟》、《卖寡妇》、《老太太坟的故事》等。在泥塔村，除金庆凯以外，能讲故事之人大约有 20 人，当地流传有 200 多篇优秀的民间故事，堪称名副其实的“满族故事群”。据调查整理，金庆凯传承谱系如下：

大爷：金衡革（木匠）　↘
三大爷：金衡双（郎中）　↘
村民：赵丙辰（木匠、警察）→→ **金庆凯**→ →儿子：金硕 →→ 孙女：金宏浩
村民：宋玉春（木匠）　↗
村民：景富学（木匠）　↗

每当讲起故事来，老人都会神采奕奕，声音浑厚、抑扬顿挫，时不时地还会手脚并用，以配合故事情节需要。用他自己的话说：“一讲上

故事心情就好，就有精神头，啥烦恼事儿都没了。可要是有闹心事儿时，那坚决不能讲故事，精力不集中，就得讲得驴唇不对马嘴的。”

金庆凯擅长讲的故事主要有两类：一类是生活故事，一类是民间笑话。归纳起来，其讲述特点主要有：

（1）方言运用生动灵活，地域色彩浓厚。因金庆凯是地道的满族人，从小生活在偏岭乡，中年后又回偏岭务农，对于当地的满族风情及民俗古迹了如指掌。而且，作为其故事来源的几个主要传承人也都是当地土生土长的老人、木匠，这样的传承谱系必定使其故事的地域色彩浓厚。尤其是当地俗语谚语的使用更使故事讲述幽默感十足，风趣撩人。例如在《哥俩吃鸡》中，称鸡脖子为“长挺儿”、鸡翅为“扇风”、鸡屁股为“粪坑儿”，“马屁股钉掌——离蹄（题）太远”等皆为当地方言俗语，描述形象生动。

（2）故事讲述类型丰富。金庆凯生活经历复杂，少年时期便离家到抚顺、丹东各地参加工作，而且多样的兴趣爱好和职业变动又使其人生阅历比一般农民更为丰富，所以，其故事类型相当广泛。在他讲述的生活故事中，既有乾隆、康熙、关公等历史人物故事，例如《康熙和乾隆的一副对子》、《关老爷和周仓二人坐大堂》等，还有反映满族民风民俗、劝人行善的地方风物故事，例如《蛤蟆湾的传说》、《太子河的故事》、《南蛮子占坟》、《卖寡妇》等，也有大量的说笑逗乐、反映社会心态的民间笑话，例如《圣贤愁》、《三姑爷拜寿》、《亲家俩逛城》、《笨贼》、《阔少爷学日本话》等。

（3）文学功底深厚，有一定的时代感。因金庆凯有一定的文化基础，参加过社会劳动，平时又喜欢收听评书、看电视节目，对当前社会上的新鲜事物及语汇接触较多。所以，他的故事中对仗、对偶词句较多，文学色彩较突出。例如《圣贤愁》中“耳口王，耳口王，壶里有酒我先尝；臣又贝，臣又贝，壶里有酒我先醉；禾火心，禾火心，壶里有酒我得饮”等。而且，老人尤其擅长将平时所看、所听与民间故事的讲述联系到一起，例如“下榻宾馆”、“岳父白马跑伦敦、跑纽约”等词的运用使故事更具一定的时代感。

据本溪县文化馆副馆长、金庆凯故事的主要采录人——王庆福讲述，金庆凯以笑话讲述最为擅长，当这些老辈人相聚一处时，金庆凯的笑话总能给大家带来独特的笑料。然而，受调查者身份、性别、年龄所限，金庆凯给我们讲的故事多侧重于生活故事。正像金庆凯自己所说：“当着你们这些姑娘、孩子的面，我哪能什么都讲呢！”本溪县故事资

料本中共收集金庆凯的故事56篇，代表性作品有《卖寡妇》、《圣贤愁》、《三姑爷拜寿》、《蛤蟆湾的传说》等。其中，《卖寡妇》[①] 是一则典型的反映挖棒槌习俗的满族民间故事，以两兄弟故事类型为情节主干，最终贪心奸诈的老大受到了惩罚，而憨厚善良的老二得到了好报。这则故事不仅是对满族民众挖参习俗的真实反映，同时也暗寓了“善有善报、恶有恶报”的生活真谛。

在此次调查中，金庆凯又将一些当年普查时收录在故事集成中的故事重新讲述一遍。经过比较，笔者发现，历经20多年，多数故事的主题依然未变，但许多细节上已发生改变，尽管这些细节的改变看似无意，却也反映出讲述者多年来的讲述风格及心态性情上的某些微小变化。以《卖寡妇》为例，此次采录的新版本与集成上收录的旧文本相比有四处不同，按故事情节发展顺序看：（1）原版本中哥俩上山挖棒槌前分别有两段老大夫妻和老二夫妻的对话，老大两口子奸，临走前，老大媳妇告诉老大，要长点心眼，有危险的地方让老二上，遇到野牲口让老二在前边打。老二两口子憨厚，老二媳妇对老二说，当小弟的要勤快，带吃的要让大哥先吃饱。这两段对话在新版本中被删减掉。（2）原版本中，老大把老二媳妇卖给邻村一财主家做通房丫头。新版本中，则是把二媳妇卖给了村里姓王的光棍。（3）新版本中，困在砬子下上不来的老二是被一条大蛇所救，但原版本中，虚幻色彩较浓，是一条大长虫缠住老二的腰，把他拖到山崖上。新版本中，虚构色彩减弱，老二误以为长虫尾巴是一条绳子而被拽到崖边。（4）结尾处，原版本中因买主有钱有势，得理不让人，结果老大媳妇被抬到财主家做了通房丫头，后被老二两口子花钱赎回，老大两口子心生感激再也不生事害人。新版本中删去这一情节，只以老大两口子见老二平安回来，并知道得救原因后而羞愧难当结束。

综观《卖寡妇》故事情节的四处不同以及金庆凯讲述故事的其他细节变化，可以观察到带来这些细节变化的原因有：一是社会环境的改变促使讲述者对某些不符合当下情境的细节进行更合乎于讲述环境的更改。诸如《卖寡妇》中把寡妇卖给财主做通房丫头改为卖给村里的光棍。“财主”、“通房丫头”是传统社会的产物，在20世纪的今天，这种产物早已被时代所淘汰。在当下的农村，由于筹办婚礼的费用逐年增高，一些家庭贫困的男青年由于拿不出丰厚的彩礼到了适婚年龄却依然

---

① 《中国民间文学集成辽宁卷·本溪县资料本（中）》，1987年版，第111—114页。

打光棍的现象越来越多。一些大龄的光棍为了传宗接代也不得不退而求其次，与寡妇、身有残疾之人相结合的事件屡见不鲜。讲述者对这一细节的更改使故事情节更加符合当前的社会现实，增强了故事的真实感。此外，对于长虫救老二这一情节虚构性减弱、现实性增强的细节处理，也反映了讲述者为符合讲述环境而做的合宜调整。二是历经时代的变化、社会现实的熏染，讲述者社会心态的改变也使某些故事细节产生变化。例如从《卖寡妇》中对挖棒槌前两夫妻的对话、结尾处老二赎回老大媳妇情节的删减不难看出，在讲述者的内心深处已经隐约意识到像老二夫妻这样憨厚的人在当下这个“讲利益”、“重金钱”的社会中已经不可能存在了。在与金老人的闲谈中，老人对当前社会现状的不满之情屡有流露：从铁路矿务局退休后，每月仅领 150 元的生活费；耕种 5 亩地的年收入仅为 2000 元左右；多次的收集采录故事让老人心力交瘁却拿不到多少实际好处；高昂的医疗费让人害怕得病；村里年轻儿子、媳妇不赡养老人甚至打骂父母的现象司空见惯；不顾兄弟手足之情、分争财产之事屡见不鲜；年轻的媳妇不守本分，与人私奔的情形也常有发生……总之，在现今这个社会里，“一切向钱看”的社会导向迷失了很多人原本善良憨厚的本性，就连金庆凯本人也越来越对人类本性有所怀疑，于是，在故事情节中，有意无意删去了刻意渲染的人性憨厚、淳朴的一面。

四 由自发传承向自觉传承的转变

金庆凯能读能写，作为民间故事传承人中的文化人，尤其是被认定为辽宁省满族民间故事传承人之后，金庆凯非常清楚自己的角色与使命，在生活中越来越自觉地传承传统文化。近几年来，金庆凯一直有个想法，想把自己能讲的故事都整理出来，但由于年事已高，书写水平又有限，记录故事的可能性微乎其微。但他并没有放弃传承传统文化的理念，而是四处收集谚语和歇后语，每次外出皆随身带个小的记事本，想起或听别人说起哪条俗语后立刻记在本上。几年下来，金庆凯已收集谚语近千条。

生活中，金庆凯对子女十分严厉，尤其看不惯儿女吃饭喝酒、胡闹。每次儿女吃饭时说话，他都会用力“啊”一声，随后便鸦雀无声。儿女们向来知道父亲的脾气，所以从不顶撞。如今，在媒体、学者多次

到家中采录故事的事情上，儿女们也曾心存不满。就在我们采录故事过程中，金庆凯的女儿也曾对我们发过牢骚，但在父亲面前从不敢多说。作为优秀的民间故事传承人，在一次次地看到自己的故事讲述才能被挖掘，看到民间故事文化遗产保护的前景正旺，而当下民间故事传承日渐式微的社会现实时，70 多岁高龄的金庆凯深切地感受到自己对民间故事的传承肩负着不可推卸的责任与使命。回忆起多年来的故事讲述经历，金庆凯感慨万千，其手写记录如下：

> "文革"后期至今天，政府文化部门领导曾多次到我家样（让）我大讲特讲，发扬民间传统故事，加深挖决（掘），永不失传。特别是家乡的大人小孩都愿意听我讲故事，大家都叫我故事家、"大白伙（话）"。市县领导又收集一百多首故事印发在几份书籍中，也多次来家来录音，并受（授）抒（予）我为本溪县市的故事家称号。曾在 1989 年由市民研协会给予办理会员，1990 年 5 月份曾荣获本溪县民间文学讲述个人优秀奖。①
>
> 现已年过花甲，剩余的时间不多了。但我要在有生之年给下一代二代三代人多多留下一些民间人们爱听爱讲的少数民族、满族故事。

如今，金庆凯收集谚语、讲录故事，在日常生活中时刻铭记自己故事传承人的身份。一有空就把小孙女叫到身边，给她讲好听的故事，和她一起翻看民间故事资料本。小姑娘虽不知故事传承人是何含义，却深知爷爷的与众不同，但凡家里来采录故事的人，小家伙都会拿出资料本，指着爷爷讲的故事在人前炫耀一番。金庆凯尽管年事已高，但对讲故事、采录故事的活动非常热心，正如其自己所讲，要在有生之年自觉自愿地传承传统文化并努力将其发扬光大。

---

① 括号内文字为笔者所做更正或增补。

民间故事中的副语言讲述技巧

——以侗族民间故事讲述人张海为个案

中央统战部中国西藏网　潘琼阁

在讨论民间文学的口头性时，往往会忽略附着或伴随于口头语言的声音因素和身体因素。笔者在调查侗族民间故事讲述人张海时，感到后两者在很大程度上决定了讲述活动的质量和讲述人的水平，甚至使民间故事之所以成为“讲故事”。尽管表演理论中提到了语言中的非语义的声音因素和形体姿态，但由于笔者阅读浅陋，很难找到专门的相关研究文章。为了更方便地进行专门研究，在语言学中找到了相应的术语——副语言。本文以张海为个案，将副语言运用到民间故事讲述活动的分析中。

一　民间故事的口头讲述语言

在民众心里，并非说出一个故事的情节就是讲故事。张海不止一次表达过这样的观念：讲故事的语言必须高低起伏、抑扬顿挫，形容必须形象生动，讲述时的神情动作也要丰富多样。而故事讲述活动留给听众的不仅是当时的享受，还有过后的回味。

文学语言和日常生活的语言是不一样的。作家文学的文学语言与日常生活不一样，口头讲述的民间故事的语言也不同于日常生活的口语，这不同不仅来自于用“词汇、语法或一般语言规则”表现的语言，也来自于有声的和无声有形的副语言。它们虽然不能独立存在，却是故事讲述活动之所以成为艺术叙事的重要原因。

副语言，有狭义、广义之分。广义的副语言还指无声而有形的现

象，“即与话语同时或单独使用的手势、身势、面部表情，对话时的位置和距离等等，这些也能表示某种意义，一般有配合语言加强表达能力的作用”①。本论文所要论述的范围是广义的副语言。

毕继万在《跨文化非言语交际》中则将副语言分为两类四种：（1）体态语（body language）。包括基本姿态（姿势和身势）、基本礼节动作（如握手、亲吻和拥抱、微笑、体触等）以及人体各部分动作（如头部动作、面部动作、目光交流、臀部动作、手部动作、腿部动作等）所提供的交际信息。（2）类语言（paralanguage）。包括沉默和各种非语义声音。（3）客体语（object language）。包括衣着、打扮和化妆等表达出来的交际信息。（4）环境语（environmental language）。包括空间信息（如拥挤、近体距离、领地观念、空间取向、座位安排等）、时间信息等。前两类称为“非语言行为”，后两类称为“非语言手段”②。

按照毕继万的分类来说，笔者在这里要涉及的主要是非语言行为即体态语和类语言。

在分析张海的副语言讲述技巧时，笔者很少使用声调、音量、语速、音质和语调等分解性的声音因素描述其讲述特点，因为声音因素在一个人说话时并非单独呈现，而且类语言是伴随性的声音行为，不宜分解开来说明张海的故事讲述特点。所以笔者用一些代表语言风格和特点的形容词来表达，整体性地呈现张海的副语言讲述技巧。

二　类语言和体态语在故事讲述中的运用

副语言中的一些音强、音律、语速、语调、音长、音质、情感因素，以及讲述人的表情、动作等因素的运用，很难被文字记录下来，因此在研究中常常被忽略。但是它们对故事讲述的意义和效果都能产生影响，一方面它们影响着讲述人讲述故事的流畅、生动、形象以及对听众的吸引度；另一方面，它们使得故事讲述人从日常生活语言进入故事语言，是“讲故事”得以实现的不可或缺的部分。

---

① 中国大百科全书总编辑委员会：《中国大百科全书·语言文字》，中国大百科全书出版社2004年版，第84页。

② 毕继万：《跨文化非言语交际》，外语教学与研究出版社1999年版，第5页。

（一）类语言

“类语言（paralanguage），是指交际过程中一种有声但无固定意义的声音，通俗地理解就是指‘说话的声音’（A time stress language）。类语言只存在于有声言语表达中，‘涉及的是言语成分——指的不是言词所提供的实际信息，而是这一信息是怎样表达的。类语言是伴随、打断或临时代替言语的有声行为，它通过声调、音量、语速、音质、清晰度和语调起到言语的伴随使用’。类语言一般分为两种形式：一种是伴随着有声语言所表达而体现的声音要素，如停连、轻重、缓急、升调、强弱、长短、沉默、语势、语气等，我们称之为伴随性声音：另一种是表义的非言语发声，如哭声、笑声、呻吟声、叹息声、咳嗽声、哼声、溃溃声、叫声、掌声、口哨声等，我们称之为功能性发音。”①

张海对于类语言的使用主要体现在对故事角色的处理、对不同叙述部分的处理，以及故事语言和现实生活语言的不同特点和转换等方面。

1. 故事角色处理

故事角色的塑造和转换不仅依靠话语内容，也依靠对不同性别和性格的角色的说话方式的处理。

不同性别之间，因为先天的发声生理特点不一样，作为男性的张海在模仿女性角色说话时，音色刻意改变，变得柔和、尖细。但是后天的性格特征相似又会使不同性别的角色呈现出相似的语言风格，比如卜宽②和《万事不求人》中的四儿媳③，同样机智聪明、从容不迫，说话时语速不急不缓、语气不卑不亢、镇静沉着。但是由于社会性别角色特征的不同，卜宽是男性，语气更加强硬、干脆。

同一性别的角色，由于性格和在故事中的定位不同，张海的处理方式不同。比如在《卜宽领工钱》中的财主向卜宽提出难题时，因为在地位上占据优势，说话便不慌不忙，一顿一挫，带有几分官腔。但当卜宽气他时，张海就用慌乱、焦急的语气，而卜宽的说话方式始终镇静沉着。如：

后来，卜宽的话咧，朗耶啊，拿石头爬到屋顶上，把那个瓦哗

① 谢伦浩：《副语言的文化意蕴》，硕士学位论文，华中师范大学，2006年，第22页。

② 卜宽是侗族机智人物故事类型中的主角。

③ 四儿媳是侗族巧媳妇故事类型中的主角。

> 哗哗地耙下来。后来那个头人讲："哇！哇！哇！朗耶、朗耶！你怎么搞的！怎么把我的瓦全部耙！""我没耙怎么种菜？我要耙下来，挑土上来才能在上面种菜！"又继续耙。"哎！不用耙了，不用耙了，不用耙了！""那你工资给我没？""给、给！""给，还有我们哥的工钱！""补、补、补！"

又比如在《画香的故事》中，画香为人善良，说话时谦虚温和，花茎被母亲宠坏了，说话时傲慢自我。

2. 不同叙述部分的处理

讲述故事时有叙事、人物对白、心理活动等不同的叙述部分，对于这几个部分的讲述，所运用的类语言特点也不一样。三个部分相互比较，各自的总体特点是：叙事时比较平缓，人物对白时更加抑扬顿挫，心理活动时声音压低，接近耳语。当然，这是三个部分的相对特征，在故事讲述时视故事内容的不同有不同表现。

3. 故事世界与现实世界的转换

另外，故事语言和现实生活语言的对比在故事世界和现实世界的转换中可以体现。如在《卜宽领工钱》中财主给卜宽出难题：

> 第三个，就把那个大坛，因为家里面啊，把那个大坛，酸坛，放进小坛去。如果你答应得，我就给你工钱，（我说结账）以前叫工钱没叫结账。还有附加一条。有一丘田，最大的一丘田，远，没得办法搬到，没得办法上山去挑肥料，**以前都挑农家肥啊，没像现在用化肥一融，一撩就得了啊，没是。**那一丘田又大又肥又好，你就想办法帮它搬到屋边那里。

其中的黑体字是张海即兴向笔者交代故事中的背景知识，不属于故事情节发展的部分，他因此要从故事世界中出来，回到现实世界来跟笔者解释。当向笔者解释时，张海声音是一般聊天时的随意放松，语速较快，强弱均衡，语调变化不大。一进入故事讲述，轻重缓急的对比明显，语调高低起伏，充满戏剧性。如"还有附加一条"这六个字中"还有"说得很重，停顿一下才说"附加一条"；"那一丘田又大又肥又好"中"又大"、"又肥"、"又好"三个词分别停顿了一下，而且"大"、"肥"、"好"是重音。

必须看到，"讲故事"尽管通过口头讲述，以口语为主，但故事讲

述语言与日常生活语言有着很大差别。而一个好的讲述人可以在故事和现实中自然进出，语言可以自然转换。

（二）体态语

1. 体态语与讲述人状态的关系

张海讲故事时的体态语比较丰富，但其活跃度与其表现欲望有关。故事讲述时他的身心状态好，听众多，表现就更为积极。如 2008 年 7 月 29 日晚，在奥运会前的男篮热身赛中，中国男篮赢了安哥拉，张海非常高兴，主动提出讲故事。这次讲的《不奈其何》，时间长达 37 分钟，讲述过程中面部表情、身势和手势等都很丰富。而在 2008 年 7 月 27 日，张海在排练了一个上午的舞蹈后，身心疲惫，讲述的积极性不高，讲述《画香的故事》时，一开始比较沉闷，表情动作不多。不过在笔者搭了几次腔后，他的积极性被刺激了，表情动作也活泼起来。

2. 体态语与故事情节的关系

在一个故事中，当张海讲述喜欢的情节或是故事的矛盾激烈时，他的神情、动作更多。如在《万事不求人》中，公佬去买肉，和屠夫正面冲突，又和屠夫的女儿（即将成为四儿媳）斗智，这一段矛盾冲突、人物对话都比较精彩，张海的表情和动作就比较丰富。

> 他去那里买肉。“哎，老板，买肉!”“要什么肉?”“左手三百六，右手三百六（两只手轮流抬起），二六一百二，二八一百六。”（装作不耐烦的口吻）“要什么肉啊你，到底要什么肉?”（我和旁边的人哈哈笑了）“瘦肉不粘骨，肥肉不粘皮，皮打皮就皮扭皮。皮里的肉，肉外的皮。”给那个公佬他讲，（压低声音做心语状）我卖几十年的肉了，没的哪个这样子欺负我。他两个就吵起来了（我和阿公笑了）。吵起来的话咧，那个妹崽就在里头，“吵什么吵什么? 阿爸，到底在吵什么啊?”那里就一望，（脖子一伸）嗯，那个妹仔是蛮漂亮，身材也好。“你问他，他到底是要什么肉? 来欺负我!”（手抬起，拳头握住像握住一把刀）她就拿刀，“哎，老人家，你要什么肉? 你讲。”（边轮流抬手边说:）“左手三百六，右手三百六，”（学妹崽点头:）“嗯，嗯。”“二六一百二，二八一百六。”“噢，好好好好好。”刚刚一吊钱，那是一千啦。左手三百六，右手三百六，那不是七百二吗? 二六一百二，二八一百六，刚刚是二百八吗? 一加起来刚刚一千。以前是一吊钱，刚刚十两。

“要什么肉?” “瘦肉不粘骨。”就把那猪心割点出来（做割的动作）。“肥肉不粘皮。”就拿个板油阿，肥肉不粘皮阿，那板油阿。“皮打皮。”皮打皮就那尾巴“啪、啪、啪”（边说边用手做出尾巴甩的动作）就皮打皮。尾巴就砍了嗷。“皮扭皮。”那耳朵不就是皮扭皮（我和阿公笑出来）。“皮里的肉”就是肉，“肉外的皮”，那不是就是猪肉（我问什么意思?）。皮里的肉，那不是，呵呵，就是肉。肉外的皮，那也是肉了。砍好后，她非常的高兴，就来了，就来了。

（三）类语言和体态语的运用效果

讲述人对类语言和体态语的运用效果与讲述人身心状态、现场环境、听众反应以及故事情节发展等因素有关。

身心状态是内部原因，身心状态好，讲述人有生理和心理基础去更好地展现故事内容；听众是外部原因，听众数量多、听众的反馈好以及听众和讲述人双方的互动，使得讲述人希望得到更多肯定，故事讲述的积极性更高；故事情节发展的不同阶段是与讲述人讲述技巧和心理状态呈现的程度相切合的。故事发展进入矛盾激烈期，需要动用更多表达方式和力量来充分展开故事情节，增加故事张力，而这个时候往往更能体现讲述人的讲述水平，讲述人的讲述愿望和积极性相应地提高。

三 民间故事讲述中副语言研究的疑问

故事讲述中的副语言用文字很难记录，却是活态的故事讲述活动的重要组成部分。本文是笔者毕业论文的一小部分，没有再进行深入细致的研究，在此摘出来以抛砖引玉。如果对副语言进行深度和有规模的研究，也许可以发现更多可供研究的问题。

副语言是否也有程式化？尽管“讲故事”在民间叙事中最能体现地域性和讲述人个性，副语言又更有个人特点，但在故事角色、不同叙述部分、故事语言和现实生活语言的不同特点和转换等方面，讲述者们是否拥有共同的处理方式，成为一种程式？这种程式是限于一地，还是打破了个人、地域的限制？如果是，原因是什么？

讲述人的副语言的生成方式是什么？生成来源中来自传习者，讲述

者个人的比重是多少？副语言的运用程度与讲述人的个性、经历、职业、爱好等有什么关系？

副语言的运用带给听众什么感受，不同地域和语言的听众对同一类副语言处理方式的反应是否不同？

演变中的村落：耿村24年回首

河北省石家庄市文联　袁学骏

河北省藁城市常安镇的耿村，现有1250人，是冀中平原上的一个小村。相传，明代开国皇帝朱元璋的义父耿再辰死后埋葬于此，官府便派靳氏父子7人前来守坟看墓，渐渐形成村落。初称看坟庄，后嫌不雅，便根据耿王墓改为耿村。依此算来，该村已有600多年的历史。现在耿村有靳、徐、张、王、刘、冯、唐等11姓。靳姓原为六支，今有五支延续，大约占村中总人口的70%。该村处于滹沱河流域，古时有一道支流从村北流过，村南则是西至娘子关、东至山东临清的一条大道，这里便成为商贾来往必经之处，所以大约在康熙年间建立了集市。据村中老人回忆，在1937年卢沟桥事变时，该村只有470余人，但大小店铺，包括客栈等竟有100多家，来这里食宿的客商最多竟有千人以上。由于历史地理和经济风俗几个原因，这里便成为一个口头文学的集散地。从1987年开始，耿村又成为一个我们长期追踪调查的口头文化典型。

一　耿村发现、普查史

1986年夏天，河北省民间文学三套集成工作进入高潮。耿村青年靳春利根据本村口头讲述活跃的情况，征得父亲靳正新支持，到藁城县文联报告说耿村是一个“民间故事村”。县文联上报给石家庄地区文联集成办，随之又报告给省民研会和集成办，都认为这是一件奇事。当时找一个大故事篓子都很困难，怎么能有一个故事村呢？没有调查就没有发言权。1987年2月，本人代表省地两级民间文学集成机构到耿村初步考察，在靳正新家召集十几个人来讲故事。大家争先恐后地讲述，有

时还唱念一段，或对坎儿（歇后语）或说谚语，气氛十分热烈。后来发现这里民间故事、歌谣、谚语、歇后语果然甚多，而村民们则自称耿村是个“笑话村”，也自我戏谑地叫“穷讲善念村”、“瞎话村”。这年4月，中国民间文艺研究会靳玮曾前来考察，5月上旬，中国民研会书记处书记张文等再次前来考察。临走时，石家庄地委、藁城县委领导听取了张文同志的指导意见，认为这是一个少见的北方民间故事居落，需要进行大规模的故事普查挖掘，通过作品来证实这里就是一个“故事村”。地县领导便责成我来普查组下村进行故事采录。此后5月15日至6月3日，我带着12人的普查组在耿村蹲住18天，走访各种讲述人（歌手）70余人，约550人次，采录故事、歌谣1000余篇，筛选记录整理486篇，撤出时带走录音带又整理出180多篇，共计660多篇，50万字。初步证明文学作品十分丰富，可以称之为民间故事村。为了比较充分地掌握第一手材料，这年8月下旬至9月上旬，本人又组织11人进行了第二次普查，获得作品200多篇，被采录的村民上升至120余人。在此基础上，我们编辑印刷了《耿村民间故事集》第一集，请中国民研会书记刘锡诚题写了书名。该集一问世，就在民研界和社会上产生了广泛的影响。

1988年4月上旬，台湾著名学者金荣华先生在中国民研会副主席贾芝等人陪同下来到耿村，听取了几十位村民的讲述，高度评价耿村文化现象是“世界第一”，是“在世界上了不起的事”，并且为耿村题词：“胸怀耿村，放眼世界”。4月20日，由刘锡诚带队的中国民研会多位副主席、集成主编和集成办主任前来耿村，召开耿村民间故事家群及作品研讨会。1989年9月，贾芝将耿村录像和《耿村民间故事集》1—3集带到国际口承文学协会年会上，产生了重大影响。1991年5月中旬，中国耿村故事家群及作品和民俗活动国际学术讨论会在石家庄和藁城隆重召开，中、日、德三国专家学者60余人出席会议。本人作了一次耿村普查总结汇报，提出了“民间故事村”的概念。1997年10月，经过长达2年零7个月的编校，445万字的《耿村民间文化大观》（上、中、下）公开出版，在人民大会堂隆重举行了首发式和研讨会。2008年12月，靳正新被中国民协命名为“中国十大民间故事家”之一。2002—2004年，我们又组织了第9—11次耿村普查，获得资料270万字，编辑出版了《耿村一千零一夜》（6卷），约200万字。我们先后普查共获得文稿6600余篇，700余万字。2006年6月，在国务院批准的第一批国家级非物质文化遗产保护名录中，耿村故事被列为第14项。耿村的追

踪性普查，先后有155人次，280多个工作日，总计43400多个工作日，耗资85000多元。加上编辑出版、开会、修缮等，总计270多万元。各级政府都对耿村做了较大的投入，这是我们民研工作者之幸。从业务角度说，这的确是我们撞上了一个巨大的耿村民间文化工程。像赵志勇、樊更喜、孙明振等普查者曾经舍弃了工作、家庭和各种交往与利益，在这里昼夜鏖战、锻炼成长，那种生活成为他们永久美好的记忆。村民们也对他们留下了深刻的印象。

耿村的影响，从1991年耿村国际学术会议后达到了高潮，先后有日本、美国、法国、加拿大、中国台湾和香港等国家和地区的专家学者及媒体记者慕名来到耿村。特别是美国故事协会组织2次、美国女娲故事代表团5次，还有美国大学生、研究生参观团队4次，总数280余人来耿村采访。可以说，耿村已经成为一个国际文化窗口。近年民俗旅游兴起，河北、京津自驾游到耿村参观听故事的也在增多。

二　24年后的耿村故事讲述队伍变化

从1987年首次入村到现在，时间已经过了24年。该村经济状况和民间故事讲述队伍都发生了很大变化。

该村人口由1987年的1200人增长到1250余人。村支部书记已经换了8任，每一任都对民间文学工作很支持，但每一任抓经济都很闹心。集体没有企业收入，村干部的工资全指望常安镇政府发放，村中故事厅等建筑的修缮也靠上面拨款。1987年时，该村人均收入500多元，现在已经达到3000多元，在藁城属于中下游，也属于集体不富，各户不穷。村中汽车、拖拉机已有200多辆，电视机在1990年就已经普及。非遗工作开展后，文化部曾拨下20万元民间故事保护专款，石家庄市文化局、藁城市委宣传部和旅游局等单位也曾经给予专款支持。美国故事协会发动捐款重建了耿村学校，并且于2010年建起了一座标志性的大牌坊。该村16岁至60岁劳动力700多人，在外面打工、经商、跑车者多达450人以上。他们大多数属于离土不离乡，农忙回来收种庄稼，农闲就很快离家去打工。有一些农户因在外开店办厂常年不归，便把土地租给乡邻，每年只要一些粮食。在外地入保险的村民已有100人以上。在民间故事家队伍中，有徐丑货、徐全振、徐荣信、王海成、王海根、王发礼、靳丽棉、靳志慧、靳保平、王连锁、刘占虎、靳文生、靳

清华等 15 人便常年在外。

遗憾的是，耿村大中型故事家先后去世，队伍出现萎缩。我们先后统计，公开讲过故事的村民 230 余人，命名大中型民间故事讲述家三批 67 人，其中大型故事家 24 人，中型故事家 43 人；命名民间故事家庭 5 个，也有故事母子、故事祖孙、故事夫妻、故事兄弟等。2006 年 5 月，我们为当时健在的 55 人统一命名、挂牌。回顾从 1989 年开始，先后去世的有靳言根、崔小英、牛瑞锡、周云喜、王仁礼、张瑞彩、马小丑、张振贤、王玉田、梁银兰、靳建民、张兰琴、徐大汉、靳言明、张书蛾、孙胜台、靳正新、靳满良、张才长，计 19 人。其中大型故事家 10 人，中型故事家 9 人。

特别是中国十大民间故事家之一、国家级首批非遗代表性传承人靳正新，生前自己说能讲八九百个故事。1991 年统计讲出了 545 个，2004 年统计又讲出 262 个，共 807 个。他本人记录题目 830 个。靳言根老人故事很多，根据他自己回忆大约有 200 个，而且讲述时高声大嗓、语言朴实幽默，曾经受到贾芝、刘锡诚、张紫晨等著名学者的表扬，但他在 80 年代普查高潮中最早去世，只留下了 60 多篇故事目录和 20 多篇文稿。儿孙们都不喜欢讲述，他的故事便带到棺材里去了。周云喜老太太以吐字清晰、套路清楚和讲述快速著称，在 1991 年耿村国际学术会议后不久去世，好在留下两个孙子徐荣信、徐荣贵继承了她的一批故事，能够在村中不断讲述。靳建民曾经在外当兵多年，也得癌症去世，留下了 166 个故事目录，也好在他的长子靳清华逐渐成长为一名大故事家。减员最快最明显的是王玉田故事家庭。王玉田、王仁礼、张瑞彩是王玉田民间故事家庭中的骨干成员。他们于 1992、1993 年先后去世，使这个故事家庭失去了大半江山，尤其是王玉田在村内外影响很大，是该村故事讲述的代表之一，却晚年丧子。长子王仁礼首先离世，很快长媳张瑞彩离世，他和老伴儿受到精神的打击，也先后去世，剩下次子王正礼、儿媳吴小鸾和侄子王德礼，虽然我们仍然称之为故事家庭，可其却元气大伤，在许多重大场合显不出山水了。21 世纪以来去世的大故事家孙胜台是耿村女故事家的代表人物，先后讲出 304 个故事。她生前就很注意向妹妹、儿女、孙子传承，现在她的长女靳瑞菊和外甥女靳丽哲都已是中型故事家，她们也只接受了孙胜台一部分作品，讲述水平、风格与孙胜台相比发生了变化。村中善讲又善唱的有吴小俊、曹美更、张才才、马小丑、石小丑、王红瑞等，由于马小丑、石小丑去世，村中的歌声明显减少了。

根据以上情况可以看出，耿村民间故事家队伍几乎每年去世1个。一般讲述人李香姨、靳三娃、刘自然、郭九盛等20余人也先后去世。这样耿村讲述队伍大约每年去世2人。现有大中型故事家48人，对于其他村落来说仍然可以说是一支庞大的队伍，但大故事家靳正新、王玉田、王仁礼、靳言明、徐大汉、孙胜台、梁银兰这样的名嘴过世，是耿村故事群落的重大损失。我们估计，这19位故事家带走的作品起码有1000个以上。

三　民间故事讲述和传承的变化

星移斗转，时光如梭，社会生活发生了巨大变化，耿村民间故事讲述和传承活动也在发生着变化。

（一）一部分故事家常年在外，打乱了过去正常的讲述

村中有记者、学者前来采访，绝大多数时间找不到他们，或他们用电话请假，表示歉意。王发礼、靳丽棉、靳保平、靳文生、刘占虎等，每天一早出发去晋州或藁城企业上班，傍晚才回家。徐丑货先在沧石路边办厂，现在又到石家庄去开商店。王连锁已在山西开饭店四年，半年才回来一次。一般讲述人中，还有靳彦华、靳忠辉等约30人在外打工或跑车。有重大活动基本见不到人影。

回忆近20年来，留在村里能够经常给儿孙、邻居讲述者在减少。村故事厅集体讲述、接受采访或学者调研的故事家，主要是老年人，如靳景祥、张才才、侯果果、徐海江、郭翠萍、曹美更、王良田等，还有一批中青年女性在家留守者，如武立红、靳巧义、靳瑞菊、张小缺等。接受采访也是以前没有的事情，现在已习以为常了。

但是，由于劳动生产方式的变化，毕竟给传统的口头讲唱活动带来了巨大冲击。24年前那种夜晚街头纳凉讲故事、红白喜事上讲故事、田间地头讲故事的场面减少了。讲述中评头论足的讨论、讲述水平高低，或插话补充的文化现象大大减少。这说明讲述人之间天然的相互交流在减少。靳正新、靳景祥、张才才等人已经变成了社会公众人物。讲述的圈层，固然爷爷奶奶隔辈讲，父母给儿女讲，兄弟之间、姐妹之间互听互讲都有，但街头上自由讲述太少了。大普查之前，这里的人们把讲唱当成自娱自乐和哄儿教女的文化自足方式。现在则是四多：接受记

者采访多，大故事厅内轮流讲述多，见外国人多，家家照片多。这样，他们的表演意识、有偿服务意识便暗暗增长起来。

（二）传承活动的变化

耿村故事讲述群体的传承情况也有了变化。首先，在20多年前，他们血缘传承、家族传承十分突出，我们评选出的5个故事家庭就是这种文化现象的代表性单位。还有一些虽然够不上故事家庭，但从小听父母、爷爷奶奶、姥姥舅舅讲故事是很正常的现象。其次是社会性传承，或叫江湖传承。这在他们成人之后走南闯北，听外地人讲和给外地人讲便多起来。现在，血缘传承仍然是第一位的，但社会性传承比例增大。因为随着社会的发展，人们接受教育和与外界接触的机会也比过去多了。所以讲给别人听、听别人讲的经历便普遍增多，有意无意的在外口头文化交流自然成为他们生活中的一部分。徐全振开车出事，别人帮忙后，他便讲笑话表示报答。已经有了大中型故事家头衔的村民们普遍感到自豪，无论走亲访友还是在劳动工地上，经常被同事们点名讲述。龚月超在晋州一个厂里便是如此，他成了人们解闷的好朋友。靳志慧在北京打工，在休息的夜晚经常为人们讲述，成为同班组中的中心人物。最后是来自书本（包括教材和报刊）、广播、影视等现代传播方式的故事在增多。这一方面是耿村学校和藁城市教育系统提倡学生开展讲故事比赛，课本上的或老师找来笑话集、童话集上的故事，家中长辈教给的故事都可以讲述。并且在几次美国朋友来访时，发现耿村学生讲的故事有一半是书本上的。另一方面是，广播影视已经在全村普及，它们里面的人物和事件也便有了转化成口头文学的可能，还有引发耿村人讲故事高潮的作用。比如电视上演《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《传奇皇帝朱元璋》、《刘罗锅传奇》等，耿村故事家便想起了自己的有关传说故事，于是带动了某个历史人物传说的讲述，并且评说电视剧编得太假了。

老年故事家作品向下传讲中，已经被青年们学到了一些。但由于审美趣味不同，发现已故的王玉田、王仁礼、徐大汉、靳正新、孙胜台等人曾经最拿手的好故事没有被中青年继承，即使会讲也没有他们那种精细生动的效果。中青年丢弃了不少老故事，但也欣赏自己学会、自己口头创作的东西，这样便形成了故事作品和一些题材、内容的更新换代。

（三）民间故事讲述队伍文化水平上升、年龄降低

民间故事的讲述队伍客观上已经开始年轻化，其讲述人的文化水平也普遍在初中以上。有的如袁爱金、靳丽棉曾经是小学教师，张国珍是在任的小学教师，张捧格是幼儿教师。靳言明有大专学历，从藁城市人大副主任位置上退休后回来，加入故事讲述群体中。来自云南的媳妇顾小菊、山东的媳妇柯莉都有文化、眼界宽，故事作品也有异地风味和较强的现代意识。30岁至50岁之间的中青年讲述者有16人，占48人的33%以上。最年长者为国家级非遗代表性传承人靳景祥，今年83岁。最小的靳丽哲也已经整整30岁了。再小的一批讲述人靳静、王茹、靳玉娟、靳亚萍、靳可心、靳玉峰、靳彦钊、靳鹏飞等，因为未经过系统全面挖掘的记录，无法证明他们的讲述量和讲述水平。让我们很欣慰的是，死去一批年长者，还不断有新的青少年加入到故事讲述队伍中来。1990年成立了耿村故事讲述协会，而且办起了耿村故事网，对外宣传耿村的渠道不断增多。就全国和省市媒体来说，耿村的报道年年都有。

总之，24年后的耿村文化生态发生了重大变化，但耿村还是耿村，这里仍然是一个中国北方口头文学的渊薮，仍然具有典型意义。

文化程度对故事传承与讲述的影响

河北省藁城市文体局　樊更喜

耿村是冀中平原一个普普通通的小村，自20世纪80年代后期起，耿村以民间故事家群和民间口头文学的集中发现而著称于世，1987—2004年，石家庄文联、藁城市文联（文体局）相继组织大型耿村普查11次，记录、整理出耿村故事及其他文字资料6300余万字。先后编印内部科研卷本《耿村民间故事集》（5部），公开出版了故事家专集《花灯疑案》、《兰桥断》、《秀姑》、《卧牛山恩仇》、《靳正新故事百篇》、《耿村故事百家》、《耿村民间文化大观（上、中、下）》、《耿村一千零一夜》（6卷），以及研究性著作《耿村民俗》、《耿村民间文学论稿》、《中国耿村国际学术会议文集》等书籍共16部，计1155万字，发现故事讲述者230多人，被誉为“中国故事第一村”。1995年，被文化部命名为“民间故事之乡”。2006年，耿村故事被批准为第一批国家级非物质文化遗产保护名录。

1991年5月中国耿村国际学术讨论会的召开，成为耿村民间文化走向世界的显著性标志，1992年8月，德国《东亚文学读本》第13期选登耿村靳正新、孙胜台、彭凤书、靳言根4人的故事。耿村故事被《东亚文学读本》这样著名的刊物作为重头作品推出，标志着耿村故事研究已进入国际学术界关注和研究的时代。2009年，《耿村一千零一夜》获得中国民间文艺最高奖——山花奖，而树起了耿村文化工程的史碑。

在耿村文化工程主持者袁学骏老师的带领下，笔者从1987年就参加了耿村的故事普查、记录、整理和编辑出版工作，并一直参与接待中外专家学者和各级领导对耿村的文化访问和考察。对耿村故事村和耿村故事家们可以说是非常了解的。本文以耿村故事家群（仅以耿村大型故事家）为例，试图从故事家所受文化教育入手，解析文化程度对故事传

承和讲述的影响。

一　耿村故事家们大都受过不同程度的文化教育

兹将耿村22位大型故事讲述家列成表1，如下所示：

表1　耿村22位大型故事讲述家文化程度

姓名	性别	出生年月	文化程度	职业
靳正新	男	1927年6月	初小	务农（已去世）
靳景祥	男	1928年11月	略识字	退职厨师
张才才	男	1930年9月	初小	务农，唱过戏
王良田	男	1931年12月	初小	退职厨师
靳言明	男	1918年8月	大专	藁城市人大原副主任、离休老干部（已去世）
张才长	男	1935年5月	小学	务农（已去世）
靳满良	男	1943年10月	高小	务农（已去世）
靳海哲	男	1945年10月	初中	曾任耿村秘书
徐海江	男	1947年8月	初中	曾当小学老师，后到东三省跑业务，现有一养猪场
王连锁	男	1953年10月	中专	曾任村主任，现经营饭店
靳保平	男	1955年3月	初中	务农，曾在山西当兵
龚月超	男	1960年10月	高中	曾任小学教师，后经商
王发礼	男	1963年6月	高中	在外打工
徐全振	男	1963年1月	高中	半农半商（跑运输）
徐丑货	男	1968年12月	初中	经商
靳志慧	男	1970年6月	初中	在外打工
靳清华	男	1972年9月	初中	在外打工
孙胜台	女	1928年11月	略识字	务农（已去世）
张书娥	女	1932年5月	中专	务农，当过兵，曾任地方干部（已去世）
侯果果	女	1943年7月	略识字	务农
袁爱金	女	1944年7月	初中	退休教师、会计
董彦娥	女	1947年5月	小学	务农

表1列出的22位大型故事讲述家，男性讲述者17人，女性讲述者

5 人；小学以下文化程度 8 人，初中文化程度 8 人，高中文化程度 3 人，中专文化程度 2 人，大专文化程度 1 人。

从中可以看出，耿村故事家们大多受到不同程度的文化教育。事实上，“只有极少的有好记忆、生动的想象力和叙述能力的积极的传统携带者们才传播故事，仅仅是他们才向别人讲述故事”①。正是耿村故事家们的集中而又突出的表现，他们才成了气候，被称为耿村故事家群，耿村也因之被称为故事村。

作为耿村故事家的杰出代表，靳景祥曾出席 1987 年的中国故事学会首届承德年会。靳正新 1998 年被联合国教科文组织和中国民间文艺家协会命名为“中国十大民间故事家”之一。2007 年，耿村故事家靳景祥和靳正新成为国家级非物质文化遗产代表性传承人，孙胜台成为省级非物质文化遗产传承人。2010 年，张才才成为省级非物质文化遗产传承人，目前正申报国家级非物质文化遗产传承人。

以上这些故事讲述家有一些共同特点：（1）故事讲述量大，都能讲超过 100 个故事，且有自己代表性作品；（2）能在地方口语的基础上，完整而熟练地讲述故事；（3）有较强的记忆力，善于传承或加工创作；（4）有一定的社会影响力和较高的知名度。

耿村故事家们将讲故事当做他们社会生活的一部分，他们在讲述中得到了情感的释放和心灵的满足，是一种纯天然、纯自然的文化娱乐活动。实际上，这种讲述活动又是一种重要的口头语言艺术创作活动。由于文化程度的差异，他们在传承和讲述中会有不小的差别。

二　文化程度对故事传承的作用和影响

文化程度对民间故事传承的作用和影响是显而易见的。不同文化程度的故事家，常常用不同的视角和心态来观察身边的人和事物，在故事传承和嬗变中产生了不同影响。文化程度较高者对故事传承的选择性较强，甚至能对原有故事进行复合或重构，不断变异演化，使内容情节等更具有合理性和趣味性。

以大专文化的靳言明为例，他在新中国成立前参加过革命，做过教

① 〔美〕阿兰·邓迪斯：《世界民俗学》，陈建宪、彭海斌译，上海文艺出版社 1990 年版，第 323 页。

师，当过干部，有一定的写作能力，还在《长城》、《河北日报》等报刊上发表过小说。耿村普查几期后，他从县人大副主任职位上离休回到耿村，很快加入到故事讲述行列中并成为大型故事家。他的故事来源很广泛。既有小时候和工作时听来的故事，也有亲身经历的革命斗争故事，既有传统的民间故事，也有阅读书报时存储下的故事。较高的文化程度，使他的故事传承有了更大的选择余地。较高的学识和修养，使他在故事传承中，更注重那些思想性、教育性较好的故事，同时摒弃了那些自认为不雅的和不健康的故事。靳言明讲述的《他没带介绍信》，说一个经理在众多应聘者中，唯独选中了一个没带介绍信的小青年，有人不理解，而经理解释，他正是通过观察小青年对细节事情上的处理，如在门口蹭掉鞋上的土、捡起掉在地上的书、扶残疾老人进门等，看出了他高出其他人的品质，才选中了他。2003 年 10 月下旬，美国女娲故事演讲团来耿村访问，靳言明为美国客人讲了《瞎子点灯》等故事。一位叫利欧·班格利的美国人说他的故事很有意义，尤其是《瞎子点灯》，讲一个瞎子点灯走夜路，照亮了别人，自己也就免受碰撞，含义很深刻。

靳言明在讲述时很自觉，不论是给普查者讲述，还是给耿村来访者讲述，他都积极参与。由于文化程度和干部身份的原因，他讲述时，更注重故事的教育意义，也注重故事的完整性和合理性，这成为他的追求。有时还亲自将故事写成文字稿提供给普查者，但这也使他的讲述有墨守固有、过于拘谨的一面，我在搜集他的故事时很能感受到这一点。

同为中专文化程度的张书娥和王连锁是母子关系。他们的故事传承却有很大的差别。张书娥年轻时在部队做幼儿教师，她的故事大多是动物故事和童话，其听众大多是小孩和中老年妇女，使故事的教化功能有了具体的指向，取得了不错的教育效果。王连锁自幼生长在耿村，农校毕业后又回到耿村。所以他的故事来源跟耿村其他故事家并无太大的差别，因为文化程度较高，又当过村干部，所以其故事讲述表现出多元的取向。

徐海江、龚月超同为初中毕业，都曾当过小学教师，他们自觉地传承耿村故事，前辈故事家们的好多丰富曲折的长故事，他们也能讲得很好。普查者在搜集他们的故事时感觉很“顺手”，这不光跟他们的文化程度有关系，更跟他们做教师时提升了自己的知识学养有关系。但他们从不将自己的故事写下来。他们说，讲故事比自己写下来更过瘾。

孙胜台、张才才文化程度不高，他们的故事结构形式相对简单，语言天然质朴。不重细节，更轻描写，不追求准确地再现丰富的生活，而是星星点点地跳跃性地表现生活。连故事中的主人公也是“一个小伙子”、“皇上”、“娘娘”、“娘们儿”、“和尚”等。孙胜台的《错斩董梁王》、张才才的《可笑天下正经人》都是只有七八百字的短小作品。开始都点到时间、地点、人物，接着叙述了一些人和事，到结尾收住，说明结果。他们只是满足于把故事说清楚，大概只不过是今日作家的创作提纲，基本是筋脉和骨头。

略识字的侯果果更喜欢讲一些如《梁山伯与祝英台》、《窦娥冤》、《后娘枣树亲娘柳树》这类的情感性很强，又有一些教育意义的故事。

三　耿村故事在学校教育中的文化传承

文化程度对故事家的传承和讲述有巨大的作用和影响，为了使耿村民间故事更好地得以传承，文化教育的手段必不可少。耿村所在的常安镇中心学校基于此认识，结合相关部门编写了校本课程《耿村故事》，作为地方补充教材在全市推广，着力培养小故事家。耿村小学专门开设了故事课，同时还定期举行故事会活动，概括起来就是“采、写、讲、比、评”五个字。采，即学校规定，每个学生都有采访故事的任务。采访久负盛名的故事家，采访父母兄弟，走访亲朋好友，利用各种机会搜集故事。写，就是每个年级的作文课都安排一定数量的故事创作，把写故事渗透到作文教学中去。讲，就是讲故事。他们每个班都有一批故事员，教室里、上学路上、放学途中，随处都可以听到美妙动人的故事。比，即学校每月组织一次故事会，每个学期举行一次讲故事大赛。学校组成评委会，现场打分，对获奖学生给予物质奖励。评，就是每个学期学校都评出一批优秀故事员，予以表彰。学生们在搜集、讲述、创作的过程中，受到了潜移默化的良好熏陶，培养爱祖国、爱家乡、爱人民的高尚情感，构建了积极向上、文明高雅的审美趣味，树立了团结友爱、助人为乐的道德风尚，达到了寓教于乐的目的，也从一定程度上传承了耿村故事。因有学校教育这个阵地，一批“小故事家”正在迅速成长。相信未来在他们中间，会出现更高文化层次、更多有文化学养的民间故事讲述家。

四 耿村故事要传承下去需要文化知识的滋养

巴尔扎克曾说："小说是一个民族的秘史。"耿村故事更是真实地记录了一个民族的历史。它世世代代以口头传承下来，已有600年以上的流传历史。它是一部活的历史教科书——在朝朝代代归尘入土、中原大地沧桑变化之后，历史与民俗以普普通通的老百姓的标准在耿村文化中得到了保存，是中华民族众多文化中的一颗耀眼之星，代表着民族文化中最人文、最典型、最本土化、最有生命力的文化现象。耿村故事把许许多多的矛盾统一在一起，进行了最文学化又最乡土化的描述，最宏大的却以最普通的表现，最复杂的内涵又表现于最简单的方式，最分散却又最集中于一地，耿村文化具有重大的历史、文化、科学价值。

"耿村文化工程"是庞大的、宏伟的，这是一项永远的工程。耿村故事要传承下去需要文化知识的滋养，需要我们做的工作还很多。1990年1月，全国首个村级民间故事家演讲协会——耿村民间故事家演讲协会成立。耿村民间故事家演讲协会作为民间组织，不仅积极联系媒体、学者到耿村进行访问，还与旅行社共同组织耿村民间故事旅游活动。"耿村故事文化网"也于2007年正式开通，将耿村故事搬上了互联网，耿村故事家在互联网上集体亮相，取得了不错的口碑。

耿村受学界关注，为外界熟知，使耿村故事得到及时的普查和抢救，在这过程中，河北省民俗文化协会会长袁学骏作出了突出的贡献：第一，袁学骏首次提出了耿村故事村的概念。产生并让人接受一个概念并不是一件容易的事情。故事村这一命名方式，可以说是耿村人民的一大创造和贡献，虽然在为人接受的过程中受到过这样那样的质疑和争论，虽然经历了那么漫长的时间考验，毕竟被大多数专家学者一致认可，并让故事村这个名词名扬四海，轰动世界民间文化界，并对其内涵进行了理论阐述。第二，20多年来，袁学骏对耿村民间文化进行坚持不懈地追踪挖掘，取得了丰硕成果。在这一过程中，耿村树立了文化品牌，成为河北省省会石家庄的城市名片之一，成为国际文化交流的一个窗口，并与同样具有深厚文化底蕴的井陉石头村成为民间文化友谊村。在耿村召开国际学术讨论会，联合国教科文组织对耿村进行考察，布达佩斯国际年会上对耿村的特别介绍，以及美国代表团多次访问耿村，使耿村具有了国际声誉和影响。第三，在袁学骏的努力下，耿村现在已成

为中国民俗学界和民间文学界的一个科研基地，袁学骏本人也在民间文化研究理论上有所建树，出版了《耿村民间文学论稿》，并将耿村故事融入到整个中国民间故事之中，完善了中国民间故事的基本分类方法。第四，由袁学骏带头的对耿村文化的考察研究，也带动成就了一批文艺工作者，有的成为民间文学界的专家。如杨荣国现为河北省民协副主席，河北省民间文化青年专家，出版有《花灯疑案》等书；赵志勇现为赵县宣传部副部长，出版有《卧牛山恩仇》、《这杯赵州茶》等；樊更喜被推选为石家庄市民协副主席，多次出席全国和省市民间文化研讨会议，多篇论文在国家和省级专业刊物发表或收入文化论文集；孙明振现为香港网络电视台驻北京编辑；同时，还有秦秀荣、侯丽彩等多名在当地小有影响力的农民作家。

孙家香和她讲的故事

湖北省宜昌市长阳县文化馆　萧国松

一　散落在泥土里的珍珠被发现

1988年，我编《中国民间故事集成湖北·长阳卷》时，找到我的婶娘孙家香，我们同住椿树坪。7月22日，她讲民间故事40多个，我将其中一部分收入集成稿中。她被列入湖北省民间故事传承人之一。1989年3月25日，负责湖北省民间故事集成的韩致中先生专程去杜家冲（杜家冲是椿树坪的一个小地方）孙家香处，孙之次子萧国梓从屋上掉下来摔死，当日埋，韩折回。1995年5月14日，《湖北日报》记者金仁章采访我的寓言创作，我向他介绍孙家香。17日，我陪金驱车前往百里外的杜家冲村孙家香家中，她讲30多个故事。当日我们回县。6月10日，《湖北日报》发表金仁章《土家山寨"故事大王"长阳老妪孙家香"讲古"数逾200》。6月17日《人民日报》（海外版）发表陈尧海《土家山寨有个"故事王"》介绍孙家香讲故事及其故事的价值。原县长刘光容资助300元，11月13日，我与肖筱前往杜家冲向孙家香搜集260多个故事。1997年3月16日，华中师范大学文学院刘守华教授一行6人来长阳采风，我向他们介绍孙家香。3月20日，我正准备陪他们去孙家香处，刘守华老师被通知回省开会，于是由林继富老师带领，我陪同，前往杜家冲。下小雨，路泥泞，我们步行十余里，至椿树坪我的三弟萧国柱家。我找来孙家香。孙讲30多个故事至深夜。林继富老师一行返回后，4月4日，《湖北日报》头版以"独家新闻"发表了记者见闻《长阳发现一杰出土家族女故事家——孙家香老人讲故事近300个，引起学术界重视》。

1998年5月27日，我陪同刘守华教授一行四人专程前往孙家香处考察。刘老师对我说："你赶快搜集整理，她是78岁的老人了。你把其他的事暂停一下。"副县长聂德媛资助400元，老县长刘光容再资助300元。3月25日，我前往椿树坪萧国柱家，找来孙家香，在近两个月的时间里，共搜集到500多个故事。此次用了录音，而不是单靠手记（她的故事没有搜集完，在以后的十余年中，林继富老师每年暑假，也有寒假，带学生来向她搜集，她每次都有新故事，为我所未搜集到的）。1998年6月20日，我陪同王作栋先生专程考察孙家香。1998年7月，土家族民间故事讲述家《孙家香故事集》由长江文艺出版社出版。选故事252个，25万字，萧国松搜集整理，刘守华主编，刘守华作序。贾芝先生题词说："孙家香婆婆是土家族的第一个故事家，善于临机应变，讲述富有教育意义的童话幻想故事及其他传说，大放异彩，她的学艺经历与讲'经'也足以令人看到土家族的优良文化传统，可歌可贺。"

二　故事伴随她的人生历程

孙家香于1919年11月30日出生在白果园（属五峰，与长阳毗邻），世代农家。母亲姓王，是长阳龙潭坪街上人，九岁时当童养媳到了孙家。孙家住龙潭坪北面山垴上名倒荒坪，后迁白果园。兄妹九人，六个夭折，孙家香排行第八，她没上过学，不识字。孙家香九岁时，正月十五，贺龙带红军来到白果园，她的父亲孙显扬和叔父孙显珍参加了红军。贺龙在孙显扬家歇脚，给了孙家香六个铜角子钱。父亲在资丘战斗中失踪，叔父在柴埠溪战斗中牺牲。18岁时，她出嫁到椿树坪萧家，丈夫萧家钦。公爹萧顺富（本姓王，入赘萧姓）当红军在郭嘎阳坡牺牲。原在下坪的住房被团练烧毁，迁南坡垴与龚宝卿同屋。再迁邓嘎坪开荒，搭窝棚住。土地改革时，迁入向嘎淌地主龚集熙的瓦屋内。

她的故事来源分四条线：

第一条，她的母亲王氏有许许多多的故事，她的记性特别好，又非常会讲。她有多少故事，不知道。她的故事的主要来源又与一个姓周的说唱艺人有关。此人手残疾，走村串户，每到一处，便讲"古"逗人喜欢。他常到孙家，他讲的很多故事被王氏记住，王氏又将其传给子女，包括孙家香。

第二条，孙家香出嫁后，婆母萧顺香有许许多多的故事，她声嘶却很喜欢讲，记性好。她讲的诸多故事孙家香自然接受了。婆媳俩经常赛讲故事。

第三条，丈夫萧家钦读过书，从古典小说、歌本、戏文上看来一些故事，也讲给她听，她自然记住了许多。孙家香故事中的部分汉族故事，是从他那里来的。

第四条，她周围有一群讲故事的人，除了她的娘、婆两家成员外，邻居、亲戚、朋友，很多是传给她故事的人。因为一个人讲一个故事会引来一群人讲许多故事。据我所知，在椿树坪她的身边常讲故事的人就有：魏顺义、张辅喜、张辅清、张朝香、萧家典、萧家华、萧家秀、高正明、高云亭……孙家香与他们一同讲故事，并将他们的故事塞入自己囊中。

她讲故事的场所：

一是干农活时。（1）每到秋天，农人们互相转工掰、剥苞子（玉米）。一户掰苞子，附近所有户的劳动力全来帮这家掰，苞子堆满堂屋，晚上都来帮忙剥。人们坐在堂屋四面，这里成了讲故事和唱歌的场所。每从傍晚至鸡叫乃至天明。靠讲故事和唱歌取乐，免得打瞌睡。在这种情况下，孙家香故事引起人们的浓烈兴趣。至下半夜，人们唱情歌，讲荤故事，逗得所有人哈哈大笑。“薅草田里无老少”，这种场合也“无老少”。孙家香的情歌与荤故事照样很多，比别人讲得更精彩。（2）深秋或初冬之夜，人们又转工扭高粱，堂屋里摆起大盆、团窝（篾器），里面装苞子，人们围坐去扭籽儿。这就又是讲故事的场所。这时讲的是“正经故事”，荤故事少讲。有孙家香讲故事，人们不打瞌睡，故事的内容还引人深思。此谓之“口里讲古，手里摇橹”。（3）薅草时。多是薅包谷草，至少一二道。几户人家转工薅，到下午又累又倦，就讲故事。大班人打“薅草锣鼓”时，鼓乐歌声停歇时，也偶讲几个好笑的“经”。（4）砍楂子时，多在冬天，在山上砍灌木、草等。浇火粪用，也多转工砍。孙家香少不了边砍边与人们讲故事。在娘家时，她与妹妹砍楂子时比赛讲故事，遭来哥哥的指责。

二是喜庆时。嫁姑娘和接媳妇时，门前搭有大篾棚，其内，一头为响匠台（乐室），另一头架大火烧水，普通客人围坐取暖，这里也是讲故事的场所，因通宵不眠，下半夜以讲故事“混夜”。如这户人家屋宽，室内有多间房坐客也是讲故事的场所。做生（祝寿）、打喜（生儿洗三，整竹米酒）也很热闹，人们也就讲故事，这种场合常少不了孙

家香。

三是夏天的堂屋里乘凉时，冬天的火塘边，只要有几个人就讲故事，常至深夜，烧几个苕或洋芋或粑粑吃了又讲。几个人同路走，也讲故事。

四是遇到一些偶发事件时，孙家香也讲故事，如，遇到强者欺负弱者，就讲弱者斗赢强者的故事；遇到子不行孝，就讲恶子遭雷打的故事；遇到借人家东西不还，就讲还来生账的故事；遇到学生逃学，就讲读书讨好的故事；遇到铺张浪费，就讲富翁变成讨米佬的故事；遇到打架斗殴，就讲和气生财的故事……

在她的坎坷人生中，她以故事为武器进行抗争。

她的鲜明的性格特征之一，就是不畏强暴，一烦就什么也不怕，但对心好的人又十分慈善，也能忍耐。这可能与她长期接触那些故事中的人物有关。如新中国成立前，乡公所的警士魏顺告抓她的丈夫萧家钦去当兵，她向魏一耳光打去，讲故事《赌博佬卖驴子》说：“鬼，不消怕得！”孙家香被关起来。乡公所的李绍甲救她出来，她讲故事《石门耳》说：“好人终会有好报的！”丈夫被解走，临别时，她讲故事《九块金砖》说：“分别后，还会在一起的！”她跑到指挥抓兵的保长龚集熙家里，将龚大骂一顿，讲故事《雷打恶媳妇》说：“龚集熙，你也要遭雷打的！”在回家路上，遇祖母夜宿野外包谷梗子棚里，她去与祖母同住，老虎在棚外吭，她给祖母讲老虎帮助好人、惩罚恶人的故事。她得知是保办公处封了门，祖母才住在这里的。第二天，她和祖母回去，一把撕掉封条，开门进去……

新中国成立后，李绍甲参加了革命工作，龚集熙被枪毙，丈夫萧家钦参加了抗美援朝平安回来。她当初讲的故事得到了印证，所以她相信那些故事里的人和事是真的，相信“口封”是灵验的。她从故事里得到力量，看到希望，于是勇敢地面对人生。

三　孙家香故事及其价值

（一）故事的主要内容

神话，包括天体大地、山川、河流的起源。人生起源与发展，牲畜、农作物的起源。传说，包括动、植物传说，神仙传说、龙王、皇帝、财帛星、嫁匠等。故事，包括鬼狐精怪、傻子、巧女、机智人物、

生活故事等。其中大多数为童话。

（二）故事的基本特征

（1）孙家香为女性，她的故事表现出女性文化的鲜明特色，其主要表现是：偏重于家庭生活，对女性遭遇的苦难给予深切同情，对“女强人”创造的奇迹给予热情赞颂（刘守华语）。（2）具有浓郁的民族气质和乡土风味，特别是老虎故事有土家族传统文化的鲜明印记，是土家族美好心灵的写照，是土家族图腾崇拜的遗存。嫁匠故事即土家族巫故事，有神秘感，引人入胜，是古老的巫文化遗留。（3）其中一部分是汉族故事，甚至是世界范围内流行的著名故事类型，但在讲述中将土家族风俗民情融入其中，也具有一定土家特色了。（4）鸟兽虫鱼及草木花卉，多幻化为美好的女性，介入人世纠葛以报恩或复仇（刘守华语）。（5）在艺术技巧上也富有特色。情节发展，简洁明快，有话则长，无话则短，长的5000多字，短的不足百字，开头单刀直入，结尾戛然而止。大多数单线清晰，情节结构完整。有的情节结构复杂，有的一线多枝，多股合成；有的一线三叠，环往复式。奇特的幻想与人间生活糅合，平常的写实故事也富传奇色彩。

（三）故事的主要价值

（1）具有思想认识价值和道德教化的作用。这些故事是千百年流传下来的传统民间故事，它们反映了社会生产、历史生活的某些面貌，反映了人民的思想观念、理想愿望、爱憎感情。在那些原始神话里，反映了远古时代人类的生产水平，战胜自然的愿望。反映了人类童年时代的原始思维、幻想能力、迷信观念。触及社会各阶层：皇帝、官吏、恶霸、财主、农民、工匠、乞丐等。揭露了弱肉强食的本质，赞扬了下层人民对恶势力的反抗。孙家香故事中惩恶劝善占了绝大部分，这些道德故事涉及个人品德、社会人际交往等方面。有勤奋刻苦、立志成才的，有勤恳劳动、发家致富的，有教人节约、爱惜粮食的，有热心公益事业、舍己为人的……从正面赞扬了美德。也有抨击恶劣品质的，惩戒家庭恶行的。有赞美诚实正直、拾金不昧的，教人不要势利待人、欺诈勒索的。这些故事能起到扶正祛邪、惩恶扬善的社会作用。（2）具有文学欣赏、娱乐价值。消愁解闷、娱乐身心。这些故事寓教于乐，使人在喜怒哀乐的同时受到教育感化。其中还有许多以娱乐为主的故事，离奇怪异，妙趣横生，使人得到精神的胜利与满足。（3）具有人文科学研

究的文献资料价值。整理时，记录故事原貌，真实可靠，可作多种学科的研究资料。一是故事涉及土家族起源、民俗，可为史学、民族学、民俗学研究提供参考资料和线索。除了鬼神、巫术外，更有崇拜虎图腾的信仰。二是整理时，忠实于孙家香的原口语，于是出现许多方言土语，为了让外地人读懂，宁肯多加注。这些故事也为语言学、方言学增加了材料。

四 暮年逢盛世

孙家香讲故事讲了大半个世纪，最远的地方到过渔洋关，周围40里困住了她的脚步。在这个范围内，她传承了许多故事，受到很多人喜爱，但在家中，却被家人讨厌，他们说："尽讲些区火炭、虾打败、日牯子、牛角八脑、日牯烂棒头、日大瞎、无根谈、日牯 liá、南京的城隍、北京的土地，没得一句上腔的……'看见她嘴一奓就烦'！"近80岁时，却受到了文化界、学术界、新闻界、党和政府的高度重视。

1999年12月，中共宜昌市委宣传部、宜昌市三峡文艺明星奖、屈原文艺创作奖评奖委员会授予她"1994—1999年度第二届宜昌市三峡文艺明星特别荣誉奖"。

2001年7月18日，湖北省民间文艺家协会、湖北省群众艺术馆授予她"湖北省民间艺术家"称号。

2002年7月，中共长阳县委、县政府授予她"优秀民间文化传承人"称号。

2007年6月，中国文学艺术界联合会、中国民间文艺家协会授予她"中国民间文化杰出传承人"荣誉称号。

2008年被文化部评为第三批国家级非物质文化遗产项目代表性传承人。

她现为中国民间文艺家协会会员，住长阳县第一福利院。

研究孙家香讲故事的学术著作也相继出版：林继富著《民间叙事传统与故事传承》（中国社会科学出版社2007年版）重点研究孙家香的故事传承。林继富著《土家族杰出的女故事家孙家香》（中国民间文化杰出传承人丛书，冯骥才、白庚胜主编）（宁夏人民出版社2009年版）系传记。还先后有多家媒体报道她的故事人生，如《湖北日报》、《人民日报》、《文摘周刊》、香港《文艺报》、新华社、《长江日报》、《湖

北农民报》、《光明日报》、《艺术明星》杂志、《武汉晚报》、《羊城晚报》、《宜昌日报》，中央电视台、中国国际广播电台、湖北电视台、湖北人民广播电台、宜昌电视台、宜昌人民广播电台、长阳电视台、长阳县广播电台，等等。

五 孙家香故事仍在传承

孙家香讲故事的场所，大部分已经消失。如现在种经济作物的面积多，种包谷的面积大为减少。各户的包谷边掰边剥，用不着聚众转工来剥，那个讲故事的热烈场面不存在了。现在扭包谷用机器，不再聚众来扭，讲故事的场所不存在了。现在用除草剂，当年打薅草锣鼓、唱歌，间歇时讲古的场所自然消失。现在的喜事场合，放电影、电视、表演现代歌舞，不再用“讲古”来“混夜”了。现在即使在高山顶上的椿树坪，年轻的一代，大学基本普及，打工者回来都带回外来文化，土著文化（方方面面）难以生存了。但是人们还是没有忘记自己的民族之根，民族文化的传播改变了形式。主要有：

（1）因为孙家香讲的故事，引起了该镇特别是十五溪村人的注意，他们说：“我们这里有好多故事呀！”林继富教授即深入该地，从2003年起至今，每年暑假，有的也是寒假，都带学生到这里，深入到许多户，采访许多人，发现全镇能讲故事400个以上的有4人，能讲300个以上的有5人，有讲200个以上的有18人，全镇2000多人讲故事，占总人口的5%，他们所讲故事有许多是孙家香讲过的，也有许多故事是从未发现的。2008年6月，都镇湾故事被国务院批准为国家级非物质文化遗产项目，于是讲故事的人愈来愈多。

（2）一些善讲故事的人仍被请到喜庆场合讲故事，人们已觉不是“混夜”，而是欣赏民族文化。

（3）优秀故事传承人走进中、小学校的课堂，于是出现农民、干部、教师、学生同台赛讲故事。

（4）优秀故事编入学校乡土教材。

（5）由文化战线编辑，出版社出版的民间故事已有十多本集在县内、外发行。

（6）县电视台开辟故事专栏，名“千人进荧屏，寻找故事王”。电视台在全县范围内实行“请进来、走出去”的办法，邀请各阶层的人

进入，此活动至今已 5 年余。并将所讲故事制成光盘出售，传播更宽更远。

（7）县委、县政府对各类民族民间文艺优秀传承人，男的年满 65 岁，女的年满 60 岁的，每人每年奖励千元，全县有 3 名故事传承人。

（8）每年不少大、中、小学师生请孙家香讲故事。大学多从研究角度。

对民间故事的传承方法还在创新，对此我们持乐观态度。

我的刘德方印象

湖北夷陵区刘德方民间文艺研究会　彭明吉

1994 年春，县委领导班子分工，我在联系贫困山乡栗子坪乡时干部给我介绍基本情况，提到农民刘德方能讲几百个故事，引起我的兴趣。第二天早晨，刘德方被请到乡文化站。我与他简单交谈后，便迫不及待地请他讲故事。他不假思索，一连讲了 12 个故事，有文雅的，有荤点的，搞得我们几个都笑出了眼泪。

这是我第一次见到刘德方：瘦高个儿，头上没有几根头发，挺精神，谦和慈祥。从此，我们便结下了不解之缘。16 年来，无论工作变动，还是离职退休，都未能够割舍我与刘德方的联系。他给我留下的印象，太深刻，太难忘。

一　印象之一：记忆惊人

如果说杰出的文艺家必有天赋，那么，德方也是具有遗传天赋的民间文艺的杰出传人。德方小时候只读过两年半书，但他聪明过人，记忆力惊人。他的记忆又总是与故事、山歌、皮影戏联系在一起。他天生一副好嗓子，一个好记性。只要是他听过一遍的故事，就能讲出来；只要是他听过的山歌调子，就会一模一样地唱出来。

把德方的大脑比作电脑，实在恰当不过。他脑子里皮影戏本头可一连唱个把月。他还会唱多种类型、多种腔调的山民歌。就我掌握的材料计算，他背记的民间故事、山民歌词、皮影戏唱词、丧鼓歌词及民俗谚语上百万字。

德方的民间故事文武兼备，荤素搭配，俗中见雅，寓教于乐。他讲的故事，有的讲才子佳人吟诗作对、说四言八句；有的鞭挞游手好闲、

不劳而获、不学无术；有的歌颂勤劳勇敢、积德行善、见义勇为；有的教子知书达理、尊老行孝；有的专供人们开心一刻。什么公佬与媳妇、女婿与岳母、先生与学生、小姐与相公、地主与长工、县官与百姓、皇帝与宰相……只要他那故事匣子一打开，一个个活鲜鲜的人物就会蹦到你的面前。

德方讲的故事，浸透着浓郁的乡风民情，散发出诱人的泥土气息。德方讲的故事和唱的山歌，既是他生活的经历，又是他生活的感悟，更是他人格的再现和流露。德方讲故事，不仅具有思维敏捷、吐词清晰、表达准确、内容简练、生动自然，富于吸引力和爆发力。他善于在故事的结尾来个急转弯，给听众突然的惊喜，使其捧腹大笑。

在德方的故事宝库中，许多俗中见雅，文化含量很高。如有一个故事，讲风不见风，有诗云："窗外竹叶飘，山中树木摇，平地灰尘起，大海起波涛。"有一个讲雪不见雪的故事，含有唐代张打油的诗："半夜里北风耸，开门一笼统。黑狗子身上白，白狗子身上肿。咣当一泡尿，冲个大窟窿。"有一个故事，讲皇帝与皇帝娘娘，含对联云："头戴凤凤站头头动凤点头，身穿龙龙蟠身身动龙翻身。"还有一个爱情故事，讲的是有个才子钱青，来到洞庭湖高员外家中，为其表弟王俊替身娶亲。因湖中天气恶变，不能如期回府，又不能误了吉日良辰，他只好在新娘家中"抹桌子"成亲。那钱青入得洞房3日，不与小姐上床。小姐有话又不好直讲，吟诗询探"新郎"："红粉佳人少年郎，为何夜夜不同床。鸳鸯枕头为谁绣，红罗帐中为谁忙。自古牡丹亲芍药，栀子怎不插海棠。谁知洞房花烛夜，金枝玉叶枉自香！"那钱青立刻吟答道："月里仙姑状元郎，难解同房未同床。千般恩爱心中记，万卷诗书肚内藏。紫袍金带高头马，金銮宝殿画锦堂。良辰一到中皇榜，自赴朝中伴君王。"小姐方知"王俊"的远大抱负，必成大器……类似的爱情故事，德方讲起来，如数家珍。

德方凭着惊人的记忆力，学会了唱皮影戏。1960年腊月的一个夜晚，村里安排德方到邻近的楼子山去背皮影箱子，看到老艺人易道三唱皮影戏《金恩走国》。他被戏里的忠臣金恩受奸臣所害、逃到外国的故事所感动，从此迷上了皮影戏。

谭家坪村里买回这些古董，村干部们又发愁了："谁来唱呢?"第三天，村里召开群众会，挑选出十多个小伙子当众应试，可他们不是搞不上板，就是唱不上腔，一个个红着脸退下台来。正在这时，大队长乔凤贤的目光投向了德方："德方子，你来试试看！"德方走到台前，沉

着地提起皮影子，演唱了一段《金恩走国》，台前立即响起一片掌声。乔大队长的脸上露出了笑容。这天晚上，谭家坪村委会前的场子里挤满了人。德方初次登场，一部《金恩走国》唱到天亮。人们哪里知道，这是德方三天前才从易道三那里学来的。

真是神了！谭家坪一夜之间蹦出个唱皮影戏的师傅。第二天邻近的刘家河村闻讯派人来接他去唱戏。德方推辞说："我刚学，记得词不多，又怕唱出个什么差错。"后来乔大队长出面做工作，硬要他去，德方才背起箱子，来到刘家河村唱了一夜。村里留他接着唱，并希望他唱个新的。德方翻山越岭几十里，找到伯父刘元甲请教，一天之内又背下了《余文榜私访乌江渡》，晚上赶到刘家河，两个本子轮换唱了四整夜。德方初出茅庐，一举成名，凡是看过他唱戏的人都叫好。就连老师傅易道三看过德方的戏后，也是感叹"后生可畏"。打这以后，他便一发而不可收。他的唱本越记越多，嗓子越唱越亮，范围越唱越广。他从红宜昌县西北山乡，唱到邻近的兴山县、秭归县、远安县，远处曾下过武汉。

德方边唱边记，边记边唱，很快就装了一脑壳的唱本。其中有：《征东》、《征西》、《反唐》、《隋唐》、《三国》、《封神》、《西游记》、《杨家将》、《呼家将》、《朱元璋》，等等，一部《征西》要唱30场，一场就是一整夜。每场除唱正本外，还要"打闹台"、"歇场"，穿插"唱花戏"，一夜要唱数万字的台词。

唱山歌是德方的又一绝活。"我在山上唱山歌，妹在山下不骂我，长工伙计光棍多，一天到晚要干活，唱支山歌当老婆。"栗子坪乡同整个鄂西山区一样，时兴打"薅草锣鼓"。不论吃大锅饭时集体干活，还是大包干后请工帮忙，大都要请锣鼓班子助兴催工。这种场合，德方就是站在田坎上的锣鼓师傅。德方唱的锣鼓歌特别多，仅正本长歌就有30多部。其中有：《垂金扇》、《十八摸》、《官怀胎》、《私怀胎》、《十劝》、《十送》、《十梦》、《十八相送》、《探妹》、《探郎》、《相思苦》、《七盘鼓儿车》、《灯草花儿黄》等。有部长歌节奏很快，把一个18岁的村姑唱得人见人爱："小女子今年一十八，脑壳上梳起黑头发。红头绳儿紧紧扎，翠兰花儿两面插。一对眉毛一笔画，一双眼睛一般大。一对妈妈儿鬏哒，身穿一件府绸褂。白绫的裤儿绣鲜花，红绫的鞋儿漂白袜。走一步来摆三哈，过路的行人看呆哒！"德方的记性好，嗓子也好，高起来硬是喊得翻山。如今，年逾古稀的德方，记忆和嗓音不减当年。

二 印象之二：奇遇人生

德方祖籍江西。他是迁徙一世祖在栗子坪的第5辈人。曾祖父刘启霖终身躬耕。祖父刘仁山读书出身，熟稔发家致富之道，置有良田30亩，建有明三暗七的独门庄院。祖父娶有两房妻室，生有一子三女。家里常年雇有一男一女两个长工，全部家事由祖母主持。德方的父亲刘远香是独生子，这个刘家骄子，自幼读书，长大后放荡不羁，成天打牌赌博，还染上了抽大烟的恶习，一天得五斗包谷供他消耗。远香娶有一妻，还在邻村供养一个情妇。1938年中秋节的夜晚，德方来到这个世界。据说他落地时的哭喊，声音洪亮，拖得很长，好像生来就与唱戏有缘。但他从小失去父爱，过早地步入不应属于他的生活旅程。土改时，德方家庭划为地主，当年父亲去世。德方11岁便辍学务农。两个祖母年迈，母亲“三寸金莲”，足不出户，沉重的担子压向幼年的德方。他11岁就背着45斤包谷去粮店卖粮。14岁时，两个祖母相继去世，次年，母亲又下堂嫁人。德方度过了五年的孤独生活，到20岁时，才搬到继父家和母亲团聚。1986年，母亲和继父又离他而去。

德方身高一米七八，体格强壮。年轻血气方刚时，力大如牛，单臂举得起一个石头磙。一次他到栗子坪粮店卖粮，粮店姜主任与他打赌。德方用嘴衔起满桶水，从粮管所门前下坎，沿河边的水田坎转一圈，再上坎回到粮店门前，足足一华里。一过秤，一桶水重71斤。姜主任只好认输。1961年7月的一天，德方与6个年轻小伙子去杨柳池抬木料打水车，因坡陡路窄，抬不成，德方试着背背看。6个小伙子将一根沉重的湿松木抬上背篓。德方背到5公里以外的赵勉河。一过磅，597斤。公社党委书记赵德富当即奖给德方5斤包谷面、一斤半猪肉和一条“大公鸡”香烟。德方身大力不亏，成了乡村常年的背脚佬。从山大人稀的栗子坪背山货土产到长江北岸的莲沱转运站，又从40多公里以外的莲沱，背油盐布匹回栗子坪，他一背就是11年。他曾背破过6个上等竹背篓，拄断12根打杵。

德方一表人才，干活又肯下力，还谨慎为人，朴实的山民没有把他当做地主子女相待，时不时还有人给他提亲。

1958年腊月，经媒人介绍，20岁的德方与兴山县一个贫农的女儿何大英喜结良缘。大英17岁，生得白皙细嫩，低着头，更是激起德方

的好感和爱意。他和母亲把大英当成一个活宝贝，疼着爱着，不让她干活，恨不得把她锁在家里，生怕她飞了。德方靠着自己一身力气挣钱，将大英打扮成一个漂亮的“新姑娘”。小两口沉浸在温馨的爱窝里。

然而好景不长。婚后不久，德方就接到上面通知，他被统调到长江西陵峡口的乐天溪镇集材场护守木料。德方不敢言语，别下娇妻，背起背包，闷闷不乐地来到离家60多公里的长江边，住进了木板棚。除了日夜看守木料兼做搬运工，自己还要生火做饭，每月口粮由生产队派人送去，没有通知，不准回家。德方心里明白，这种苦差事，除了他，还能有谁干呢。他在长江边，度日如年，日盼夜想接到回家的通知。但他的期盼只能付诸滚滚江水，日夜东流。不知有多少个夜晚，德方望着满天的繁星发呆，他真想偷偷回家看看大英，又怕弄出差错，只好煎熬着。这段“相思苦”一熬就是整整六个月。

当他回到家里时，爱人大英又被统调到外地帮忙突击生产，不能见面。接着，一个令人难以置信的现实摆在德方面前：上面勒令大英站稳阶级立场，划清成分界限，必须与德方退婚。大英被迫回到娘家，后来改嫁。

德方泪别大英，一晃就是十多年。到了1971年，年过30岁的他，与本村一离异妇女邓大英相好。邓大英比德方小4岁，有一对儿子，为了抚养两个孩子，德方主动到邓大英家“上门”。第二年，邓大英为德方生下一个女儿。正当女儿牙牙学语时，突发疾病，离世而去。直到现在，提起这个孩子，德方还无限感慨着：“要是她在，我现在也还有个依靠。”

德方与大英结合后，无数次去上面办结婚手续。上面说：“邓大英出身贫农，不能嫁给地主子女。”拖到1973年春，上面派民兵以“非法姘居”为由，将他们强行拆散。德方背起背包，被押送回老家。此后，他拼命地“背脚”。一有空就偷看古书，抄记皮影戏唱词。劳动时，还给乡亲们来上一个故事，也算是苦中作乐了。

1978年，德方到务渡河双龙山村唱皮影戏。经人介绍，他与这个村寡妇秦凤英结婚。1981年夏天，德方到兴山县唱戏，半月未归。一天，他突然接到母亲病故的急信，要他火速赶回家去。德方连夜往家赶，走了70多里。当他站在窗前喊了一声妈，没想到母亲在里屋答应了。德方忙问凤英是怎么回事。凤英解释说：“是我骗你回来的，怕你不回来，就说妈死了。”一向温和的德方火了，一气之下，转身上路，回兴山唱戏去了。一年以后，凤英被一人贩子贩到外地。他的第三次婚

姻又到此告终。

家庭出身给德方带来了苦难，不仅仅是婚姻的不幸，最难以忍受的还是政治运动的打击。“文化大革命”期间，稍有风吹草动，村里便要拿他开刀。1967 年夏天，宜昌西北山区掀起一场打击“反革命”的运动，德方难逃厄运。这期间村里出现过一张扑克大的反标，上面怀疑是德方写的。他被捆去打锣游乡，接受审查，白天看管劳动，晚上认罪交代。还给他搞“猴儿抱桩”，把德方整得死去活来。

刘德方灾难不断，真是九死一生。他多次被派去“赶溪”。从栗子坪到长江边的乐天溪，水路 60 多公里，一趟赶溪下来，最快也得一个月。德方的双手不知拉破过多少层皮，身上常被木头撞得青一块，紫一块。一次，他正在河心用抓杆赶运木料，突然山洪暴发，两米高的洪峰似一道陡墙向他扑来。他顺势抱住河心一棵大杨树桩，幸免一死。像这样，德方 5 次身临绝境，却每次都从死神那里挣脱出来。

三　印象之三：枯木逢春

1996 年，58 岁的刘德方遇到了稀奇事。他毛发稀少的头上，长出浓密的黑发。真是像神话所说的：“头发掉了又转青，牙齿落了又生根。”人们传讲他必有后福。

德方果然时来运转。1997 年，县里派文化专家黄世堂进山，调查了解他的状况，录音整理他的故事。德方做梦也没想到，他的那些故事还值得编书，兴奋不已。

1998 年 9 月 14 日，中国民间文学专家、宜昌市文联副主席王作栋应邀到栗子坪，考察刘德方其人其艺。王作栋认为，德方传讲的民间文艺作品，具有民间文学、语言学、社会学、伦理学、民俗学、美学等多学科研究价值。他撰文鉴定说：“刘德方是地地道道的农民故事家。”

1998 年 9 月 28 日，刘德方出席了宜昌县第二届文学艺术界联合会代表大会，被推选为县文联执行委员，任民间文艺家协会名誉会长。1999 年 2 月，德方被推选为县政协委员。1999 年 6 月，县文化局把刘德方接到县文化馆居住。2001 年开始，县政府每年为他预算 1 万元生活费。2003 年 12 月，刘德方第四次当上新郎，与比他小 18 岁的杜远菊结为伴侣。2005 年，一民营企业家提供一套三室两厅住房给他居住。2009 年，区人民政府批准，将他的年生活医疗补助费增加到 2 万元。

四 印象之四：大器晚成

古代哲人孟子有段名言："天将降大任于斯人也，必先苦其心志，劳其筋骨，饿其体肤，空乏其身……"刘德方经受了无数磨难与打击，熬过了命运的疾风与冰霜，这些都未将他击倒，却化成了他生命的活力，创作的源泉，将他滋润催发成一棵民间艺术的大树。这位从大山深处走出的民间故事家，苦尽甘来，大器晚成，幸享殊荣。

国内驰名专家学者，先后10多次考察刘德方。1999年3月31日，湖北省民间文艺家协会主席、华中师范大学教授、博士生导师刘守华先生，到宜昌县栗子坪实地考察，作出权威性认定："刘德方是三峡地区目前最具艺术活力的民间故事家。"2002年11月6日，中国民间文艺家协会名誉主席、民间文学泰斗、90岁高龄的贾芝先生带领京汉专家专程到夷陵考察刘德方，称刘德方是很地道的、很典型的民间口头文学家。不仅要在全国宣传，还要把他推向世界。并为其题词："民间故事家刘德方。"2004年11月10日中国民间文化抢救工程专家委员会委员、中央民族大学教授李耀宗先生考察刘德方后，为其题词："刘德方是活态的民间文化瑰宝。"2010年6月12日，夷陵区人民政府召开"中国民间故事家刘德方学术研讨会"，会上收到京、沪、汉、宜专家论文20多篇。

几年间，刘德方成为新闻媒体宣传热点。《人民日报》、《湖北日报》、《宜昌日报》、《三峡晚报》、《三峡商报》等竞相报道。宜昌三峡电台、武汉电视台、湖北电视台、山东卫视、中央电视台相继到夷陵采访，在黄金时段播出刘德方新闻和电视专题片。2007年6月，中央电视台十频道《人物》栏目，播出电视专题片：《中国民间故事家刘德方》。德方传讲的民间故事、传唱的民歌等，被编辑成书成碟出版发行。1999年，中国三峡出版社出版了刘德方传唱的民歌集《郎啊姐》。同年，大众文艺出版社出版了介绍刘德方的长篇传记文学《奇遇人生》。扬子江音像出版社出版了故事光碟《刘德方笑话馆》。2008年，刘德方传讲的故事集《野山笑林续集》印刷出版。至此，刘德方成了在全国独一无二的拥有"四书一碟"的中国民间故事家。

一项项世人艳羡的桂冠从天而降，先后落在刘德方的头上。2001年7月28日，湖北省民间文艺家协会、湖北省群众艺术馆，联合授予

刘德方“湖北省民间故事家”称号。2004年12月8日，中国民间文艺家协会授予刘德方“中国民间故事家”称号。2007年6月3日，中国文学艺术界联合会、中国民间文艺家协会授予刘德方“中国民间文化杰出传人”称号。6月4日，刘德方走进庄严的人民大会堂，参加命名仪式。6月9日，国家文化部公布：刘德方为第一批国家级非物质文化遗产项目“下堡坪民间故事”代表传承人。

刘德方晚年赶上了一个好时代。他这棵根植于民间厚土、饱受雪压冰摧的老树，终于枯木逢春，等待他的将是更加灿烂的阳光和鲜花。

民间故事价值回归的采录方法研究

——以刘德方故事采录为例

中南民族大学　王　丹

中国民间故事被文字记录有着久远的历史，但是，真正从原真意义上记录民间故事则是从20世纪初期现代民间文艺学建立开始的，而大量进行民间故事文本的制作发生在20世纪80年代中国民间文学三套集成时期。在这个过程中，民间故事出现了记录文本、整理文本和重构文本等类型。① 比照笔者近年采录的民间故事和先前出现的民间故事书面记录情况来看，中国民间故事文本的制作直接作用于从文本发掘民众思想的取向，直接影响了民间故事原有价值的体现。为了深入阐释这个问题，笔者在此以国家级非物质文化遗产民间故事代表性传承人刘德方的故事采录为例予以剖析。

一　故事讲述与文本制作

刘德方，1938年生于湖北省宜昌市夷陵区下堡坪乡谭家坪村。1994年刘德方被发现后备受学界和媒体关注。目前记录刘德方的故事有五种文字版本，分别是下堡坪乡文化体育服务中心余贵福搜集整理的《刘德方故事》打印稿、原夷陵区文联副主席黄世堂整理的《野山笑林》和在此基础上重新抽选整理而成的《笑话馆》，以及夷陵区文联主席杨建章采录整理的《野山笑林续集》。为了更好地理解刘德方讲述的

---

① 林继富：《民间叙事传统与故事传承》，中国社会科学出版社2007年版，第136—146页。

民间故事，笔者对刘德方进行了多次调查，记录和整理了他的部分故事，从而有了刘德方故事的第五种文字版本。

1987年，余贵福喜得千金，通过亲戚，他请刘德方唱了一台皮影戏。1993年，任职栗子坪乡文化站的余贵福组织了一场皮影擂台赛，刘德方的艺术才华得到了充分展现。当时宜昌县人大副主任彭明吉得知情况，立即对刘德方的故事讲述才能进行了现场考察。不久，余贵福的新闻通讯稿《刘德培的“弟弟”出山了》先后在《宜昌文化报》、《宜昌日报》发表，引起学界和媒体的重视。采录和整理刘德方的故事提到了乡文化站的工作程序上来。

> 着重整理是在1994年、1995年、1996年三年，我抽业余时间大部分在整理。因为当时我们文化馆的职能主要是搞乡里的文化体育活动，再就是辅助这些团队搞民间艺术。民间艺术比较宽广，民间故事只是其中一个小项。当时是推介阶段，不是现在这种状况，所以我们就把它当做业余工作来抓。业余有时候星期天有时间，就去访谈下，没得时间，就又放下了。他（刘德方）又没有电话联系。我当时推个自行车，步行到他家，乡政府到他家有十几多里路，我每次步行去。提前叫人带信，叫他在家里等着。我们提前步行去，在那儿一采半天，那就采一二十个故事。
>
> 最开始都是用手记。记不过来，就叫他重说。我们记到哪儿，这里怎么搞起的，他就重复呀。他的故事蛮好记录，已形成规范化。开始不习惯，后来我把它搞习惯了，那你再说一遍，他就再说一遍，不影响它的收集。
>
> 我记了20个故事，后头就走捷径了。当时我给他十本公文纸，叫他在屋里抄，写了给我送来。他就一家伙写了一两百个，一把写了给我送来了呢，哎呀，就认不到，就猜。所以，我整理的三本书里头不是蛮成熟，因为大部分是猜的。猜了以后，确实猜不出来了，那个字是写的什么字猜不出来了，我就把它做个记号，就跟老师教学生一样集中解答，那不可能天天把他叫来，他也忙，我也忙，又不是挨着集镇住着，是村里比较远的。这样的话呢，我就业余时间提前通知，叫刘德方下来，你就专门是解惑。你这是什么字，你这写的是不是这个字，因为他写字不行。我就是用这种方式一家伙就搞了几百个故事，200多个故事，最后加上我原来手上的

一起是380，就是搞了他380个故事。[1]

发现“故事篓子”刘德方后，余贵福首先利用笔和纸对刘德方口述的故事进行了记录，但是这种记录常常以打断讲述者正常讲演为代价来保证记载的完整性。这样的“完整”毫无疑问是不完整、不科学的，它破坏了民间故事讲述的自然状态，仅注重故事内容的保留。然而，接下来，余贵福搜集整理的故事绝大部分是以刘德方书写下来的文字为蓝本，在保持故事基本面貌的基础上，梳理情节，疏通表达，“哪么讲，我就哪么整理。但是，只是他们重复的跟他删了”。可见，余贵福还是理解和尊重了刘德方的手写稿，保存了故事的大致形态和艺术特点。不过，“写的时候必须把线索交代清楚，而讲的时候有时候不消交代的，一笔就带过”，他仍坚持以文学创作思路对待民间故事整理的取向。更值得注意的是，余贵福以写代讲的采录方式删节了故事讲述的过程，完全无视民间故事的原真呈现，既谈不上注重故事的细节、语言、语境等问题，更违背了记录故事真实性和科学性的原则。对于这种故事采录方法，余贵福也承认，“他（刘德方）写的故事跟他讲的故事只能说基本一样，讲的比写的生动多了”[2]。既然明白讲的故事比写的故事更加生动，但是，为了方便起见，余贵福还是让刘德方写故事。

> 让他自己写，他就有一个拓展的空间了，他可以更多地掌握故事。这就跟考试闭卷、开卷是一回事。我开卷考试，允许你查资料，无形中又促使他搞到不少新东西，他可以查资料了。那闭卷的话，他确实只记到两个故事，我一开卷，他就可以记到20个故事。我采取这种措施，主要让他们拓展空间，更多地吸收故事。[3]

也就是说，余贵福版本的刘德方故事在采录上有两种方法，余贵福记录刘德方的故事和刘德方自己写故事。贯穿这两种方法的则是余贵福根据搜集上来的故事实施整理了。

为了积累优秀的民间文化，为了建成文化大县，在彭明吉的推动下，刘德方被确定为宜昌县文化品牌打造的战略人选。1999年县委决

---

① 访谈对象：余贵福；访谈人：王丹、林继富；访谈时间：2007年5月26日上午；访谈地点：宜昌市夷陵区下堡坪乡文化体育服务中心办公室。

② 同上。

③ 同上。

定委派黄世堂下乡考察。黄世堂此次下乡“有两个任务，一个呢就看他（刘德方）到底能讲多少个故事，第二件事呢是看他讲一些故事有没有一定的价值”。“我去了以后呢，第二天就找到他。找到他呢，见到他就蛮晚了，晚上八九点钟，就讲了大半夜。讲故事的时候，一会讲，一会唱山歌，边讲边唱就搞到夜里四五点钟了……巧的是，好就好在，在这个之前乡文化站的余贵福就帮他整了300多个故事，上下两本。这300多个故事看了呢，有三种情况，这一种是比较可信，比较口语，也比较乡土化，这一部分五六十个。再一个有大量的诗词对联的故事，这些故事要求记忆力好，有一定的文化修养，要不然你诗词对联你记不到，要不然你记了也懂不了那个意思，讲了也懂不了那个情感啊。刘德方只读了一二年级的人，讲不讲得出来，我就表示一种怀疑，这一部分50个左右。还有那几十个、上百个就不可信，那就是从《笑林广记》啊，那个什么笑府啊抄过来的。考察后发现，第一部分我点一个讲一个，都讲得到，很了不起，我就感到受到很大的震动了，那带诗词对联的，四五十个都讲得到，大部分都讲得到，而且那个里面很多新的东西，都带诗词的，就是说那个地方群众的文化水平比较高，这一部分故事很雅气。”[①] 不难看出，黄世堂在政府安排下，考察刘德方故事的目的和认识相当明确。但是，黄世堂并没有长时间下到基层亲自采录刘德方的故事，而是以余贵福采录的300多个故事为基础，改编乃至创作出版了《野山笑林》。在谈到该书的故事整理方法时，黄世堂并未回避：“故事肯定改了的，完全原滋原味肯定是搞不成的。民间文学的东西啊本身就是所有智慧的结果，讲一遍就增加一种新的智慧，我整理了一遍，还不增加我的智慧吗？”“保守删节，适当增加，保留故事本来的内容、本来的风格。为了它的艺术效果，适当地要删减，适当地要调节。”“整理中要把握故事风格，即要用故事改造人。”“他的故事经过这样以后，显然地，艺术水平就提高了，那故事还是不是刘德方的？如果把这个故事还给刘德方，他能够一成不变地讲出来，那么我们认为改得成功了，我们就整理成功了。”黄世堂认为整理故事不是将刘德方口头讲演的各类民间故事原封不动地实录下来，而是根据故事文本的思想和内容用书面语言的逻辑给予改造：“民间故事是各种风格，所以我们要根据故事的需要、风格进行整理。”“根据故事来整理故事，不是根

---

① 访谈对象：黄世堂；访谈人：王丹、林继富；访谈时间：2007年5月24日上午；访谈地点：湖北省宜昌市夷陵区刘德方民间文艺研究会办公室。

据人来整理。”①

在这样的指导思想和整理原则下，刘德方的故事变成了《野山笑林》中文学味浓、语言雅致、形象圆润的书面文本了，更糟糕的是，黄世堂按照自己的逻辑和想法对故事的开头、结尾和关键衔接处进行删减和添加，将方言土语改成了书面词汇。对此，余贵福说：“他（黄世堂）的意思是，怕别人看不懂。别人就是玩你这个隐含的味儿。你会意，就好笑。他把这个搞得别人思考的就没得意义了。”② 刘德方则坚持认为：“我们就按照我们没得水平的人来说，还是用我们的方言，土腔、土调、土色，一字不掉地把它讲出来，为最好。”③

由上可知，《野山笑林》保留了刘德方故事的引子，保留了刘德方故事的框架，却无法体现刘德方的讲述风格。刘德方民间故事集《野山笑林》的出版是多方力量共同作用的结果，也是民间文化传承人从乡土走出来的必经之路。尽管遭到了不少非议和质疑，但是，从整理的角度来说是成功的。④

出于保存刘德方讲故事影像资料，将之推向市场的考虑，2004 年彭明吉等人开始谋划制作光碟《笑话馆》。他们从《野山笑林》里精选了 53 个故事，再由黄世堂归类、改编。由于这次故事讲述面对听众面更广，因此《笑话馆》中故事改编的力度更大。依据黄世堂改编后的刘德方故事，刘德方不会讲，只好“在屋里读，在屋里记。他平时讲的，记得那么多故事，但是人家新编的他读，他不好搞，记不住”。应该说，这个时候，刘德方已经不是在自在地讲述故事了，而是死记硬背似曾相识的自己讲过的故事，刘德方很痛苦。“那次他第一次进录音棚，正规正格地那么搞。他那个词编得生硬得很。”⑤ “他们把故事一改，改了，改得边儿倒三的，你怎么讲。到录音棚里去了，又不能乱搞。讲一发，不行，又下来。那又讲二发，二发不行，又讲三发。那么热，又不能扇电扇，四面紧闭地关着，我比坐牢还吃亏。”事后，刘德方深有感

---

① 访谈对象：黄世堂；访谈人：王丹、林继富；访谈时间：2007 年 5 月 24 日上午；访谈地点：湖北省宜昌市夷陵区刘德方民间文艺研究会办公室。

② 访谈对象：余贵福；访谈人：王丹、林继富；访谈时间：2007 年 5 月 26 日上午；访谈地点：湖北省宜昌市夷陵区下堡坪乡文化体育服务中心办公室。

③ 访谈对象：刘德方；访谈人：王丹、林继富；访谈时间：2007 年 5 月 26 日上午；访谈地点：湖北省宜昌市夷陵区下堡坪乡永顺旅社。

④ 王丹：《宜昌民间故事家・刘德方》，宁夏人民出版社 2009 年版，第 45—48 页。

⑤ 访谈对象：彭明吉；访谈人：王丹、林继富；访谈时间：2007 年 8 月 21 日上午；访谈地点：湖北省宜昌市夷陵区刘德方民间文艺研究会办公室。

慨地说："民间的东西事先就是搞好了的。你再一改，个咋，它就是牛头不对马面，人家看了没得意思，你讲也讲不成，它就讲不出来那个味道了。有些故事他改了，完全失去了意义了。"① 来自民间的故事一旦像作家创作那样被改造，便立刻失去其鲜活的生命力。

《笑话馆》中的故事摄取一点民间故事的影子，依照作家文学的路子加工和改写，再让故事讲述者背诵式地讲述，这是与自在的民间故事讲演背道而驰的。当然，这种借助影像方式传播民间故事的方法值得提倡和推广，但是，传承人如何讲述则是应该好好探讨的问题。

为了解读刘德方的故事及其采录过程，2007 年以后三四年时间，在与刘德方建立起彼此熟悉、相互信任的关系之后，笔者多次对刘德方的故事讲述展开调查，寻找和创造各种故事讲演机会和场合，引导刘德方积极主动地讲故事。有时是乡邻间的竞争，有时有领导的参与，有时为个别访谈。为了达到真实而自然的采录效果，笔者主要采用录音和笔记两种记录方法。这些方法使用的前提是最大限度地让刘德方在自然、自在的状态下讲述，尽量在讲述者不知不觉中录下完整的故事，而且用笔记的方式将讲演过程中的讲述情境、听众和讲述者的互动以及讲述者的表情等逐一描述下来，借助相机等影像手段留存精彩的瞬间。现场采录完成后，将声音文本作为数字资源永久留存，且依照"准确忠实，一字不移"的原则将声音文本转录为文字文本，最后参照笔记，在需要注释的地方给予解释，以场记的形式进行充分说明。这样做的目的是建立在民间故事科学采录文本的基础之上，建立在最大限度还原民间故事原真面貌的基础之上。

鉴于刘德方的故事多，非一本《野山笑林》所能涵括，因此刘德方民间艺术研究会决定再推出一本刘德方故事续集，于是刘德方在研究会的首要工作就是写故事。这就出现了由彭明吉主编，杨建章整理，刘德方民间艺术研究会在 2009 年编印的《野山笑林续集》。

> 《野山笑林续集》都是我后来坐这里写出来的，他们（杨建章等人）帮助整理。②

---

① 访谈对象：刘德方；访谈人：王丹、林继富；访谈时间：2007 年 5 月 26 日上午；访谈地点：湖北省宜昌市夷陵区下堡坪乡永顺旅社。

② 访谈对象：刘德方；访谈时间：2011 年 7 月 13 日上午；访谈地点：湖北省宜昌市夷陵区刘德方民间文艺研究会办公室。

采录整理者杨建章在“野山笑林续集·后记”中说道：“先请刘老把他讲得到的《野山笑林》以外的故事写出来，接着又请他讲述。我记录整理了一批，从中挑选了205个，形成了《野山笑林续集》。”① 不难想见，这种讲述只是考验刘德方能否讲他事先写出来的故事而已。

刘德方故事记录的五种版本，代表了中国民间故事讲述者，尤其是杰出民间故事传承人故事采录文本的基本类型。在这里，笔者以为每种类型均有其追求和存在的价值。诚如钟敬文先生所言：“民间文艺学是一种科学，它的研究需要严格的科学资料本，甚至‘一字不动’的版本。但是作为文学读物，我们不主张一字不动，需要严格选择和适当整理。由于它是一种文学，不少还是比较原始的文学，它也可以再创作。就是高度的文学作品，也可以从一种文学形式改编成另一种文学或艺术形式。”② 刘德方故事五种文本的存在恰好反映了社会对各种民间故事文本的要求与需求。

二　文本多样与价值重构

刘德方故事文本的多样性源于制作者的不同目的，不同文本在制作者的操作下体现出价值的差异性。为了清晰而细致地展示刘德方故事在文本制作者干预下的价值体现，笔者仅以《吃你们的容容易易》为例进行比较。

《吃你们的容容易易》融合了中国民间十分流行的三兄弟型故事和鄂西“说四句子”类故事，是夷陵地区民众熟悉，也是刘德方擅长讲述的故事。刘德方的这个故事最早见于1993年余贵福的整理文本，内容如下：

> 一个好吃佬，他天天吃人家的，人家却吃不到他的，搞得大伙没得办法。一天，大伙在一起商量，想了一个主意，决定把饭弄好了，请一只船到江中去吃，看他怎么搞。于是大伙把饭弄好了，用船将大伙载到江心。此事被好吃佬发觉了，好吃佬弄了一大口箱

---

① 杨建章：《野山笑林续集·后记》，见刘德方讲述、彭明吉主编、杨建章采录整理《野山笑林续集》，宜昌市夷陵区刘德方民间艺术研究会编印2009年版，第244页。

② 钟敬文：《民间文学集成的科学性等问题》，见《钟敬文文集·民间文艺学卷》，安徽教育出版社2002年版，第154页。

子，他睡在里面，叫人帮他掀到江里。且说大伙正准备吃饭，忽然发现江中有一口箱子，以为是水打来的宝贝，便将船靠近箱子，将箱子搬到船上打开一看，大伙都惊呆了，原来竟是好吃佬。

大伙为了难住好吃佬，提议每人要说一个四句子，谁说对了就吃饭，四句子里面要有明明白白，漆的麻黑，还要有容易容易，难得难得。

一个说："天上下的雪是明明白白，下地成水漆的麻黑，要雪变水容易容易，要水变雪难得难得。"

另一个说："水在砚窝里是明明白白，挨成了墨是漆的麻黑，要水变墨容易容易，要墨变水难得难得。"

好吃佬说："我在箱子里明明白白，放我出来是漆的麻黑，吃你们的容易容易，你们吃我的难得难得。"①

此故事最初被命名为《好吃佬的故事》。余贵福将大部分由刘德方手写，自己整理的故事打印成册，呈送给各级领导，希望引起重视。县里领导看完后，决定进一步发掘、宣传刘德方故事。于是，出版了黄世堂整理的《野山笑林》。该书收录了《吃你们的容易容易》。

讲一个好吃佬，他天天吃人家的，人家都吃不到他的。一天，大家想了一个主意，把饭菜弄好了，坐一只船到江中去吃。这事还是被好吃佬晓得了，他弄了一大口箱子，睡在里面，叫人帮他掀到江里。再说大伙正准备吃饭，忽然发现江中有一口箱子，以为是水打来的宝贝，就将箱子搬到船上。打开一看都惊了，原来竟是好吃佬。

大伙为了难住好吃佬，提议每人要说一个四句子，谁说对了就吃。四句子里面要有明明白白，漆的麻黑，还要有容容易易，难得难得。

一个说："天上下雪是明明白白，落地成水是漆的麻黑，要雪变水容容易易，要水变雪难得难得。"

另一个说："水在砚窝里是明明白白，挨成了墨是漆的麻黑，要水变墨容容易易，要墨变水难得难得。"

好吃佬说："我在箱子外是明明白白，装进箱子里是漆的麻黑，

① 刘德方讲述，余贵福搜集整理：《刘德方故事》打印稿（上），第120页。

我吃你们的容容易易，你们吃我的难得难得。”①

《野山笑林》出版后不久，召开了刘德方故事学术研讨会。专家的肯定、媒体的宣传，更加坚定了夷陵区打造刘德方文化品牌的决心。随着文化经济的不断升温，刘德方走向市场的规划在地方政府和文化人的支持下实现了。其成果表现为《笑话馆》，此中也收录了《吃你们的容易容易》。

一个好吃佬，他天天吃人家的，人家吃不到他的。

有一天，有两个人正准备弄好吃的，这个好吃佬又得了信。那两个人一想，不给他吃吧，面子上过不去；给他吃，他又不还情。他们把菜准备好了，就弄了一只船，推到江河当中去弄了吃。他们想，这回好吃佬就找不到了。谁知这个好吃佬一下又发觉了。江河当中他又不得去，他就把屋里装衣服的大箱子腾了一口，搬到江边上，钻到箱子里睡着，在水面上飘啊飘。那两个人在船上，看到漂来了一口箱子，很高兴。一个人说：“伙计，这上面涨水，打来了一口箱子，肯定是宝贝。”他们赶快把船推过去，把箱子搬到船上。一搬有多重，心里很欢喜，以为得了一笔财钱。打开箱子一看，又是这个好吃佬。

那两个人就搞快了。为了要难住这个好吃佬，不吃他们的饭，他们就提议：“我们一个人说一个四句子，你说得到就给你吃，说不到今天就不给你吃。”这个好吃佬说：“那好啊！那就请你们出题。”那两个人就说：“我们要不离明明白白，要不离漆里麻黑，要不离容易容易，要不离难得难得。”

好吃佬说：“那行！你们出的题，你们就先说。”

第一个就说：“天上下雪是明明白白，下下来化成水是漆里麻黑，要雪变水容易容易，要水变雪难得难得。”

第二个就说：“水在砚窝里是明明白白，挨成墨哒是漆里麻黑，要墨变字容易容易，要字变墨难得难得。”

该好吃佬说了。好吃佬就说：“我在箱子外头是明明白白，装在箱子里头是漆里麻黑，我吃你们的容易容易，你们想吃我的难得

---

① 刘德方讲述、余贵福采录、黄世堂整理：《野山笑林》，大众文艺出版社 1999 年版，第 219 页。

难得。”①

2007年5月24日下午四时许，笔者一行随刘德方来到他在夷陵区小溪塔神仙湾的家。当时他的老伴和孙女都在家，我们聊得很投机，聊他的生活，聊他的故事，聊他的皮影。聊着聊着，刘德方愉快地讲起了《吃你们的容容易易》。

就是说当地啊，有三个老板啊，就一块玩得很好，长大了就一块结拜了三弟兄。结果那三弟兄呢，老大搞得蛮好，老二搞得蛮好，就是小的呢搞可怜了。

每天到吃饭的时候呢，不是吃老大的，就是吃老二的，但是时间长了，他又还不起那个情。老大和老二就想啊，那个老幺啊，我们不给他吃吧，我们是结拜的弟兄；给他吃吧，他又不接我们去吃，只吃我们的。老大说：“我们第二天打个主意。”老二说：“什么主意呢？”他说：“我们把鸡鸭鱼肉、柴米油盐啊，我们把它搞在一起，弄它一只大船。一推推到江中，我们搞到吃去，他就找不到了，撵不来了。”他说：“这也对啊。”老大和老二就搞了一只船，把这个东西一弄，推到河当中去了。

后来，那个老幺在吃中饭的时候，在这里找，也没得老大；在那里找，也没得老二，就不知道他们搞哪里去了。“这找不到，我这一顿饭怎么吃呢？”最后一打听，他们到江河当中去了。后来他又想去吃，又没得船。那个老婆还是蛮聪明。她就回去把那个装衣服的大木箱子装一口，到那个河边上，就叫老幺进去。

那个箱子在河里晃啊晃啊，荡啊荡啊，又不得沉。那个老大和老二在那个船上一望啊，“伙计，那个水上漂来了一个箱子，肯定是一箱子宝贝。我们把饭先不忙吃啊，先把箱子捞上来。”那两个就把箱子一抬，箱子里面有个人啊，百把斤。他说：“这里面肯定是一箱子宝贝。”一个说：“我们喝了酒再看。”一个说：“我们看了再喝酒。”就说，“我们看了再喝酒，是宝贝啊，我们就再添点酒。”好了，那个老二说：“看吧，看吧。”把箱子打开一看啊，又是老幺。老大和老二说：“这个还是甩不脱，他又撵来了。”

① 刘德方讲述，扬子江音像出版社、宜昌市夷陵区文联、宜昌市夷陵区广播电视局联合摄制：《刘德方笑话馆》附故事集，扬子江音像出版社2004年版，第33页。

老大和老二就想啊，“老幺，你今天来了，我们也不得给你吃。你要说得到一个四句子，我们就给你吃；说不到一个四句子，我也不得给你吃。”他说：“那两个哥哥就出题吧。”他们一想呢，出了一个什么题呢？老大就说：“我们要不离漆里麻黑，要不离明明白白，要不离容容易易，要不离难得难得。这四个句子要把这几句话带在里面。”他说：“那好，那你们出的题，那你们就先说吧。”那个老大就说，他说：“天上要下雪是漆里麻黑”，一变天他就看不清了啊。他说：“一下到地上，就明明白白。”晓得是雨是雪。他说：“要雪变水啊，是容容易易；要水变雪啊，是难得难得。”个咋子，这个老大是过了关。老二就说：“我磨的那个砚是漆里麻黑”，用那个墨写字啊，他说，“我写到纸上，是明明白白”，他说：“要墨变字啊，是容容易易；要字变墨啊，是难得难得。”那搞不成吵。老二也过了关。那个老幺把脑袋一转，他说：“我在这个箱子里面是漆里麻黑”，他关在里头，他说：“你们把我弄出来，我就明明白白。我吃你们的是容容易易，你们想吃我的是难得难得。”①

讲完这个故事，刘德方大概明白了我们的用意，他说：“这个故事原汁原味就是这么讲的呢。”言外之意他不太满意先前的几个整理文本，他认为把民间故事的“味”整没了。笔者采录的《吃你们的容易容易》与其他版本究竟有什么区别呢？

首先，从篇幅上看，四个版本的字数有较大差异，如表1所示。

表1　刘德方故事四个版本字数比较

	字数（以计算机统计为准）	年份
整理式记录（余贵福版本）	394	1993
改编式记录（《野山笑林》版本）	343	1999
媒体式记录（《笑话馆》版本）	601	2004
原真式记录（笔者版本）	1098	2007

1993年与1999年版本字数相差不大，这是因为两位整理者对该故

① 刘德方讲述，王丹、林继富采录；采录时间：2007年5月24日下午；采录地点：湖北省宜昌市夷陵区刘德方家。

事进行了大篇幅的删减。原因在于两方面：一是余贵福和黄世堂根本没有按照故事的原貌记录，而是整理故事的基本内容；二是两位整理者受过正统教育，从事文学创作，在他们眼里，刘德方的故事不够文雅，不够凝练，所以就将细节描写、情节转折等省略了。特别是《野山笑林》版本，黄世堂把自己认为是多余的语言和情节删减了。面对更广阔范围的观众，《笑话馆》版本修改力度进一步加大，修饰成分、细节交代，乃至方言土语的变化相当明显。2007 年笔者采录的版本则完全按照刘德方讲述的原样记录，包括一些啰唆或者重复的语言照录不误。可以说，该版本是目前记录《吃你们的容易容易》最完整、最真实的表现。尽管对于“他者”而言阅读这个故事不及先前版本那么顺畅，那么明了，但是，它所保留的民间精神和故事意义则是最科学的、最深刻的。

其次，在文本篇幅差异的背后又体现了故事整理的哪些问题呢？下面不妨深入到故事情节单元的内部（见表 2）进行分析。

表 2　　刘德方故事四个版本故事情节单元比较

情节单元	余贵福整理	《野山笑林》版本	《笑话馆》版本	笔者整理
单元 1	好吃佬专门蹭吃。	好吃佬品性不好，专门蹭吃。	好吃佬品性不好，专门蹭吃。	三兄弟结拜，老幺窘迫，蹭食不还。
单元 2	大伙把饭菜弄到江中船上吃。	大家想主意，把饭菜弄到江中船上吃。	大家想主意，把饭菜弄到江中船上吃。	两哥哥商量船上吃饭，阻止老幺蹭食。
单元 3	好吃佬得知情况，进箱追赶。	好吃佬得知情况，进箱追赶。	好吃佬得知情况，进箱追赶。	老幺得知实情，犯愁。
单元 4				老幺老婆想出装箱办法。
单元 5	大伙发现箱子，打捞，开箱，还是好吃佬。	大家发现箱子，打捞，开箱，还是好吃佬。	大家发现箱子，打捞，开箱，还是好吃佬。	两哥哥发现箱子，开箱，还是老幺。
单元 6	大伙出题说四句子，能说的吃饭。	大家出题说四句子，能说的吃饭。	大家出题说四句子，能说的吃饭。	两哥哥出题说四句子，老幺同意。
单元 7	好吃佬巧妙应答。	好吃佬巧妙应答。	好吃佬巧妙应答。	老幺机灵应对。

可以看出，四个版本的故事情节没有大的变动，尤其是前三个版本几乎是如出一辙的演绎。笔者整理的文本尊重讲述者的讲述，体现了该故事的原真面貌。既然基本构架没有变化，那么，不同文本制作者究竟

在哪些地方进行了改动呢?

第一，人物形象。以《野山笑林》为主的前三个版本中，主人公的品质凸显在“好吃”上，好吃佬是乡村熟人社会群体中普通而又特殊的一员，他与整个群体的其他成员均形成对峙。笔者整理的文本中，好吃佬主要和结拜的弟兄发生关系，产生矛盾，他们的纠葛合乎逻辑，更加具象。同时，故事里还出现了另一个人物，即好吃佬的老婆，于是有了家庭关系。虽然她出场不多，但由此映衬出了好吃佬的另一重特性——不灵光，这又与后面“好吃佬机灵应对四句子”构成对比，使得主人公的形象更加丰富，更具乡土味。

第二，细节描述。余贵福整理版本和《野山笑林》版本只是交代故事的主干情节，没有细节描写，语言的文学化较强，情节较为干瘪。《笑话馆》版本里有较详尽的起承转合，有较流畅的情节联结和较多的细节描写。笔者整理版本中，故事情节、人物关系、事件纠葛在细致生动的描述中渐次展开，比如三兄弟生活境况的交代；两哥哥既顾及情谊，又考虑利益，欲制止老幺蹭食的矛盾心理描写；老幺到吃饭时找不到哥哥们的焦灼刻画；老幺在老婆的帮助下进箱在江中漂荡的情景描画；两哥哥发现箱子时的心思、打捞箱子后的争议、打开箱子时的无奈均有符合生活逻辑的贴切描摹；两哥哥决心斗争到底，老幺泰然应对，讲述者关于三弟兄说四句子的情形予以清晰描述，并一一解释，构成一场精彩的智慧较量，风趣幽默。

第三，情节单元。以《野山笑林》为主的前三个版本与笔者采录版本的显著差异就表现在第四个情节单元上。前面三个版本并非刘德方没有讲这个单元，而是整理者根据需要，将好吃佬老婆这个典型角色删除了，直接展现好吃佬与乡亲邻里的关系。笔者恰恰认为，这是故事的一个重要单元。老幺聪明也好，糊涂也罢，都有一个贤惠伶俐的妻子，她往往在故事的发展中起到某种助推作用，同时通过这个情节描写表现了民间的智慧、诙谐与乐观情结。

第四，表述语言。以《野山笑林》为主的前三个版本虽然源自刘德方，但是它们没有遵循刘德方的口述，而是整理者依据个人的理解将民间故事语言改换成较为书面化的表述风格，摒弃了富有表现力的方言土语。口头讲演生动、贴切、自然，但有时难免啰唆，习惯语、过渡性的话比较多，这正是民间故事的味道和魅力。笔者采录的版本严格遵照刘德方的讲述和口语表达面貌，尽量传达出刘德方故事的神韵。

因此，可以说，以《野山笑林》为主的前三个版本保留了《吃你

们的容易容易》的基本框架，它们依照故事内容进行重新编造，从原真性意义上讲，应视作重构性质的文本。这些文本仅突出故事的笑料，却丢弃了民间语言的表述风格和生活逻辑的展演面貌，遗失了民间故事讲演的趣味和民间幽默的情境。笔者采录的故事版本按照刘德方的讲述，一字不改地实录下来，保留了故事的完整内涵、地方语言习惯和故事演述的意蕴。所以，四个版本在人物形象、细节描述、情节单元和表述语言等方面的差异，是民间故事整理，乃至改编的关键点，这些直接导致了不同文本整理者制作出来的故事价值的不同。

三　故事记录与价值回归

如何记录民间故事，如何真实地展现民间故事的风貌，一直是中国民间文艺工作者探讨的问题。关于民间故事，无论是讲述者的演述，还是采录者、搜集者、整理者的记录、整理、重构等，无一例外都带有不同时代和个人的目的，留有不同社会环境的印记。如果说讲述者的故事保留着时代因素和个人特点是故事发展必然要求的话，那么，时代的、政治的、官方的以及学术的诸因素共同作用的采录方式严重影响了民间故事文本的制作，严重损害了民间故事本有的价值。比如，在夷陵文化人采录刘德方故事的过程中，写故事始终是故事讲述者刘德方的“工作”。

> 我1994年开始写故事，原稿都是我自己写的。他们安排我写最后的续集，我写了一百五十几个故事，我还写五十几个，凑200个。我从今年3月份开始写。按照我这个水平来讲呢，我就情愿讲，不情愿写。我讲，别人记最好。①

或许从文字文本的整理结果来看，写故事与讲故事并不存在多大差别，但是从故事讲述者的状态、能力和技巧而言，二者是两种完全不同的故事行为和呈现过程。写故事是一个人的构思、写作和润色，可以真实呈现，也可能闭门造车。故事讲述则不是一个人的事情，而是一个讲

① 访谈对象：刘德方；访谈人：王丹、林继富；访谈时间：2007年8月21日上午；访谈地点：宜昌市夷陵区刘德方民间文艺研究会办公室。

述现场、一次故事表演、一种群体活动，需要讲述者与听众相互作用，需要人与人之间的交流，即便一个眼神、一个表情、一个动作对于讲述来说都很重要。从最初挖掘刘德方的故事储量到今天进一步推动区域民间文艺的发展，写故事的出现和存在有深刻的原因，也迎合了特定的需求。然而，按照严格科学的方法，一个民间故事的书面写定文本要经过严密的调查、烦琐的程序和艰辛的劳动。直接让讲述者将故事写出来，“这样方便了许多，也很快能够出成果”①，但是，从很大程度上说，它已不是民间故事的采录了。首先，讲述者的故事活动是讲，而不是写；其次，讲述行为与文字写作是两码事；最后，善于讲述的人不一定会写作，但文字功夫好的人可能讲不好故事，个人写作可以借鉴、拼凑、挪移其他故事元素，如此等等，这些都会有碍民间故事真实面貌的有效表达，也极大伤害了故事原有意义和价值的呈现。

从故事记录到故事整理是还原民间故事价值的关键。故事整理理应尊重讲述者，尊重民间故事的传承规则。“根据故事整理故事”是不足取的，尽管故事是群体智慧的结晶，但是在某个场合由某个讲述者演述，这时它又是个人的，采录故事应该最大限度地呈现这个过程的原真状貌，而不应肆意加工改造。如果依据讲述的故事意思和内容进行改写，那就属于“改编”的范畴了。

刘德方写故事从时代发展的角度来讲并非全是坏事。他在没有干扰的情况下，坐在办公室里静静地构思、创作，将自己对于人生、社会和世界的认识和思考融入故事，丰富故事，但是，这种故事就不属于故事讲述的范围。刘德方写故事没有听众，没有讲述现场的互动和情境，也就没有故事流动的场域，自然就缺少民间故事气韵生动的特点。因此，从传统的角度来说，类似刘德方写故事的做法不值得提倡。但是，从创新的角度来看，刘德方写故事具有一定的价值和意义。随着老百姓文化水平的日益提高，写故事成为一种民间故事的传承方式或抢救方式，或许会流行起来。

整理故事也好，写故事也好，都不是民间故事遗产保护的主要途径，至于在故事基础上的创作根本就不是民间故事范畴里的问题。笔者以为民间故事记录，包括文字记载、声音留存和影像记录等方式，最理想的状态是将生活中传讲故事的真实情况拍摄下来，按照录制的声音一

① 访谈对象：余贵福；访谈人：王丹、林继富；访谈时间：2007 年 5 月 26 日上午；访谈地点：宜昌市夷陵区下堡坪乡文化体育服务中心办公室。

字不落地转换成文字文本，需要梳整的地方适当规整，方言土语给予书面注释。另外，记录下不同类型故事讲述的时空要求以及讲演的动态情状，以保存故事的价值。因此，民间故事的采录实质就是对民间故事价值的保护，只有将民间故事的价值还原到真实状态，民间故事的意义才能得以实现。

浅论民间口头叙事文本的采录者

中央民族大学　黄　雯

采录者，顾名思义，即进行采集和记录者。民间口头叙事文本是一种特殊的文本形态。“在民间叙事文学领域里，文本（text）是指可以聆听的故事，它是由语言符号组成的有结构、有情节、有形象的整体，主要通过故事人物的动作、讲述人的言语或者两者的某种结合实现故事连贯性、完整性的行为。民间故事文本包括两类形式：故事演述时的文本和离开演述现场的文字文本。”① 民间口头叙事文本即民间口头叙事演述时的文本，是一个“活态”文本，其采录者是将演述时的民间口头叙事文本采集和记录为存在于殿堂中的文字或音像等文本形式的一类人。从理想的角度看，民间口头叙事文本从田野流通到殿堂后，应与采录前存活于田野中的文本保持高度一致，采录者在其中只起到纯粹流通中介的作用。这样，我们所看到的一切文字或音像的民间叙事文本，便可直接等同于存活于民众生活中的民间口头叙事文本本身，我们建立在被采录文本之上的研究也应该是十足可信的。然而经验告诉我们，采录者所采录到的文字或音像的文本不论在形式或内容上都与民众生活中的民间口头叙事文本有很大不同：不同时期采录者所采录的民间叙事文本风格迥异；同一时期不同采录者所采录的民间叙事文本也各有侧重；面对同一民间叙事传统，不同采录者所采录完成的文本也不尽相同；甚至同一采录者在不同时期对同一民间叙事传统的采录也会有差异。

采录者的采录实现了从田野中的民间口头叙事文本到殿堂中各种不同文本形式的转变，从而使研究民间文艺成为可能。但是民间口头叙事文本在从田野到殿堂的流通过程中所发生的不容小觑的改变，使学者们对民间口头叙事文本的采录过程一直保持关注。自五四运动时期民间文

---

① 林继富：《民间叙事传统与故事传承》，中国社会科学出版社 2007 年版，第 129 页。

艺学发轫后，很多学者从各自立场出发提出了相应的民间口头叙事文本采录原则，试图以此来减缓采录过程对于研究所造成的影响。1955 年，刘守华就李岳南《牛郎织女》的改编提出整理民间故事应“‘根据原来的风格’增添、改变、补足故事的某些地方，‘把民间故事的一切清晰和自然保存下来’”，“保持民间故事原有的风格和艺术特点”等。[①] 1960 年，刘魁立发表了《再谈民间文学搜集工作》，对民间文学的“准确忠实，一字不移”作了论述，尖锐地指出：“改写（不论与原作出入多少），这是作家的路子，但决不是民间文学工作者的路。”[②] 到了 60 年代初期，搜集受到了反右斗争的影响，严格遵照原初资料的搜集整理方法受到批评，受极“左”思潮影响的“改旧编新”方法占据了上风。1980 年，钟敬文先生在谈到关于故事记录整理的忠实性问题时认为，“至少在记录、整理问题上有几种不同的态度和做法，那就是：忠实记录、谨慎整理或改写和比较自由的再创作”[③]。发起于 1984 年的中国民间文学三套集成的浩瀚工程把科学性、全面性和代表性作为采集和编纂应遵循的标准。另外，段宝林还提出了立体采录的原则：“只记下作品本文还不是作品的全部，民间文学记录工作应该把作品的立体性也全面地保存下来，这就要进行‘立体描写’。这就是说不仅要有一般的概括的记录，而且要有形象的描写、具体的说明。科学的记录应该顾及以上六个方面的立体性特点，记录下所有的异文，描写作品演唱时的情境，创作与表演的目的、功用、表情与听众的反应，表演时内容的变化、流传的方式等等，把作品的实用性、即兴创作、变异性、表演性及其综合的特性立体性全面地描写出来，这样的记录才是符合科学要求的。”[④]

基于以上对于采录原则的关注，有一小部分学者不满足于采录原则的提出，开始进一步关注具体的民间口头叙事文本采录过程，探讨民间叙事从口头文本到书面文本的制作过程。如巴莫曲布嫫在《“民间叙事传统格式化”之批评》一文中以彝族史诗《勒俄特依》的汉译本制作为例，通过对两位参与史诗搜集、整理、翻译者的采访，向我们证明在汉译本制作过程中采录者对文本进行了改编，并将这一文本制作中的弊

---

① 刘守华：《慎重地对待民间故事的整理编写工作——从人民教育出版社整理的〈牛郎织女〉和李岳南同志的评论谈起》，《民间文学》1956 年 11 月号，第 131 页。

② 刘魁立：《谈民间文学搜集工作》，《民间文学》1957 年 6 月号。

③ 董晓萍：《钟敬文文集 · 民间文艺学卷》，安徽教育出版社 2002 年版，第 142 页。

④ 段宝林：《论民间文学的立体性特征》，载苑利主编《二十世纪中国民俗学经典 · 民俗理论卷》，社会科学文献出版社 2002 年版，第 151—152 页。

端概括为“民间叙事传统的格式化”①。德国学者傅玛瑞在《中国民间文学及其记录整理的若干问题》一文中则提出了“民间文学三套集成”书面资料的本真性问题，并通过把自己和另一名民间文学工作者对同一民间口头叙事文本进行采录后得到的不同文字文本进行对比，让我们看到采录者在从口头到文字文本的制作中所起的作用，从而慎重对待已采录的民间文学资料。林继富在他的《民间叙事传统与故事传承》一书中，通过对一人多次讲述一个故事所采录文字文本的考察和多人一次讲述一个故事情况的考察，展示了不同采录者对同一讲述人口头叙事文本的不同文字文本制作和加工，以及采录者选择不同讲述人对采录文本可能造成的影响。从这些研究中可看出，只简单谈论采录原则已经不能解决学者们在研究民间叙事中所面对的问题。弄清楚采录者的主观能动性对采录过程实施了何种程度的影响，成为保证学者们进行文本研究的合理性前提。遗憾的是，至今对民间口头叙事文本从田野到殿堂的流通过程做出细致考察的学者还在少数，真正从采录者的角度来探究民间叙事文本在流通过程中发生改变的原因的研究就更少了。

一 “不自觉”的采录者

中国民间叙事传统源远流长，对民间文学的记录也古已有之。与现代民间文艺学范畴中的采录者不同的是，古时民间文学采录者的采录行为大多不是以自觉的保存、研究民间文艺为目的。为便于区分，在此将五四以前的民间口头叙事文本采录者命名为“不自觉”的采录者。在中国大量的古籍中，正是那些“不自觉”的采录者，出于各自不同的身份和目的，采录下了诸多内容和风格迥异的民间文学材料，成为后人享之不尽的宝贵财富。

由于采录者的采录目的不同，同为民歌采集的《诗经》、汉乐府、南朝民歌中所保存下的民歌内容和风格均有不同。汉代人认为周代设采诗之官到民间采诗，献于朝廷以了解民情。《汉书·艺文志》：“故古有采诗之官，王者所以观风俗，知得失，自考证也。”② 因而《诗经》所

① 巴莫曲布嫫：《“民间叙事传统格式化”之批评》（上、中、下），分别载《文化研究》2003 年 4 月号、2004 年 1 月号、2004 年 2 月号。

② 《汉书》卷三十，中华书局 1962 年版，第 1708 页。

辑之诗大体上反映了周代的社会面貌和人民的思想感情，以便于王者能“不出牖户，尽知天下之苦；不下堂，而知四方”。两汉乐府诗是由朝廷乐府系统或相当于乐府职能的音乐管理机关搜集、保存而流传下来的。乐府职员采集民歌是出于服务汉代统治者“观风俗，知薄厚”的目的。被采集记录下的乐府诗所表现的多是人们普遍关心的敏感问题，道出了那个时代的苦与乐、爱与恨，以及对于生与死的人生态度。南朝和汉朝一样设有乐府机构，负责采集民歌配乐演唱。与汉乐府机构对民歌的采集不同，南朝统治者采集民歌则完全是为了满足其纵情声色的需要。《南齐书·萧惠基传》载：“自宋大明以来，声伎所尚，多郑卫淫俗。雅乐正声，鲜有好者。”而此时在南方民间已经产生了大量的新声歌曲，于是统治者便以自己的喜好进行采集、润色与拟作。尤其是民间那些发于男女恋情的歌唱，更适合于统治者的生活情调，当然也就更能得到他们的青睐。相比之下，将民歌看为“借男女之真情，发名教之伪药”的明代文学家冯梦龙对山歌的搜集就全面得多，《挂枝儿》和《山歌》中的民歌真实地描绘出社会平民阶层的各种世情俗态，民俗味道浓烈，还热烈歌咏青年男女自由的爱情生活。这与冯梦龙采集民歌的目的有关，他在《叙山歌》中说：“山歌虽俚甚矣，独非郑、卫之遗欤？且今虽季世，而但有假诗文，无假山歌，则以山歌不与诗文争名，故不屑假。苟其不屑假，而吾籍以存真，不亦可乎？”（《山歌》卷首）

同样，以口传故事为蓝本进行文字记录的宋元话本，由于采录者的不同可大体分为三类：一是叙事粗略文字粗糙的说话艺人的底本，如《三国志平话》等；二是可能出自当时读书人或书会先生之手，以说话艺人口述故事为主要内容的记录整理本，文字通顺，描写细致，叙事周详，如《错斩崔宁》等；三是文人依据史书、野史笔记、文言小说等改编而成的通俗故事读本，如《宣和遗事》等。①

另外，由于采录者身份与宗教信仰的紧密相关，一部分古代典籍中的民间文学文本具有浓厚的宗教特色。如一般认为《山海经》是由不同时代的巫觋、方士根据当时流传的材料编选而成，故《山海经》中保存的大量古老神话具有浓郁的民间原始宗教性质，可谓是一本巫书。魏晋南北朝时期志怪小说中，《神异记》的作者王浮是道士，《冥祥记》的作者王琰是佛教徒，他们对相关故事的搜集记录则带有自神其教的目的。

① 袁行霈：《中国文学史》（第三卷），高等教育出版社2005年版，第202页。

在中国古代社会，文字被上层社会所掌控，民间口语的表述与文字的表述之间存在较大分野。古代典籍中民间文学的采录者由于缺乏科学的自觉性，并没有为了保护和研究民间文学而进行采录，更谈不上全面的采录，而是由于当时或政治，或宗教，或职业的原因，在不自觉中对民间口头叙事文本进行了采集和记录，他们所采录的文字文本一定程度上并没有对民间口头叙事文本进行客观、忠实的采录，而带有很重的经文人之手改变、润色、雕饰的痕迹。

二　上下求索的采录者

中国古代典籍中搜集记录了大量的民众口头文学资料，是中国民间文艺学不可分割的重要组成部分。但是，具有现代科学意义的中国民间文艺学的发端，则是现代以后的事。中国民间文艺学发轫以后的民间口头叙事文本采录者不同于传统古籍中民间文学的采录者，他们是在现代意义的民间文艺学范畴之下，为了保存、研究民间文学对民间口头传统文本进行采录。从五四时期的歌谣学运动到 80 年代的民间文学三套集成，采录者们对民间口头叙事文本的采录随着民间文艺学的曲折发展也经历了上下求索的过程。

五四时期，由于当时反对封建文化的时代背景，中国文化界兴起了一个采集、整理、研究人民口头创作的诗歌、故事、谚语等的歌谣学运动。这是一场由新文化人发起的新科学运动，他们在全国范围内动员采录者对民间文学进行采录，并对采录者的采录做出了要求："《北大日刊》上 1918 年所刊印的《征集全国近世歌谣简章》，在寄件人注意事项里，标明'歌词文俗，一仍其真，不可加以润饰；俗语俗话，亦不可改为官话'，'歌谣通行于某社会、某时代，当注明之'，'歌谣中有关于历史、地理或地方风物之辞句，当注明其所以'等。"① 在广泛动员之下，全国范围内的采录者共采录到了 13900 余首歌谣，由歌谣研究会选刊了近 2000 首。这一时期采录者对民间口头叙事文本的采录具有划时代的意义，他们不仅追求科学的采录原则，还具有了一定的学科自觉性。

1942 年毛泽东发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》，号召广大革

① 刘守华、巫瑞书：《民间文学导论》，长江文艺出版社 1997 年版，第 178 页。

命文艺工作者深入民间，发动群众，搜集了大量的民间文学作品。这一时期毛泽东对民间文学的重视，主要表现在对民间文学的改造和利用上，他强调的不是对原生状态的民间文学的搜集、保存和发扬，而是改造民间文学，让其服务于政治。正如毛泽东在《在延安文艺座谈会上的讲话》中所说的："这些旧形式到了我们手里，给了改造，加进了新内容，也就变成革命的为人民服务的东西了。"所以采录者的采录工作具有很强的意识形态。他们的采集是有选择的，只针对那些符合革命需求的民间口头叙事文本，并且对采集到的民间口头叙事文本进行了改造和加工，以便达到教育人民的目的。

20世纪50—60年代，广大民间文学工作者和社会科学研究工作者深入农村和少数民族地区，搜集整理了大量少数民族民间文学资料。民族调查期间的民间口头叙事文本采录者没有完全跳出《在延安文艺座谈会上的讲话》时期采集者的意识形态影响，正如贾芝所说："我们重视采录整理各少数民族的口头文学（包括新作和遗产两个部分），目的是十分明白的，就是为了进行社会主义的文化革命，创造社会主义的文学艺术，使上层建筑和社会主义所有制的经济基础相适应，从而推进社会主义革命和社会主义建设"①，因此采录者的采录目的受社会主义文化建设思潮的影响，是非学术的，在采集过程中采录者对民间口头叙事文本进行了很多主观改造。以彝族撒尼人叙事长诗《阿诗玛》的采集出版为例，1953年5月，云南省人民文工团组织了包括文学、音乐、舞蹈和资料等人员的圭山工作组，开始深入撒尼人聚居的路南县圭山区进行采录工作。他们搜集到《阿诗玛》材料共20份，经过了分析讨论、综合整理和反复修改等工作阶段，历时半年，才完成了《阿诗玛》的定稿。采录人回忆他们对资料的整理，"二十份原材料中，有十九份是口述经翻译笔录的，其中只有一份是先以撒尼文字记录下来，然后进行翻译的。这样，再加上整理者亲自动手新增加了许多段落和句子，有的是属于补充和发展的，有的是属于加工和改写的，有的是属于一般修辞上的润饰的，有的是属于合并的，有的是属于创作的"②。如原材料中说阿诗玛的头发像"落日的影子"一般发亮，整理者大胆地改为"头发闪亮像菜油"。不能否认，原记录材料在结构上总是不够完整的，总

---

① 贾芝：《谈解放后采录少数民族口头文学的工作》，《文学评论》1964年5月号，第55页。

② 云南省人民文工团圭山工作组搜集，黄铁、杨智勇、刘绮、公刘整理，中国作家协会昆明分会修订：《阿诗玛》，云南人民出版社1987年版，第10页。

叫人有些片片断断之感，经过整理，有所删除，也有所增益，表现更集中了，人物形象也就更完整更明显了。但是经过采录者整理之后的《阿诗玛》文本还在多大程度上保持着民间口头叙事文本的本真性，值得我们深思。再如彝族史诗《勒俄特依》，新中国成立前《勒俄特依》汉译本的采录者之一冯元蔚先生在接受巴莫曲布嫫采访时回忆当时的采集过程："当时分别搜集了8个版本。然后又找了八九个德古（ndepggup 头人），德古完全用口背，我记录。然后回来以后，我花了3个月的时间，把8个版本和口述的记录弄成卡片，进行整理。因为这8个版本中的任何一个次序都是混乱的，找不到两个一模一样的"，"记下来以后，我又把它们弄成卡片，一组一组、一段一段地对应，再编出个次序来"，"对照基础上又搞个系统，从哪儿到哪儿，上下看起来有个顺序，不至于颠颠倒倒"，然后再重新排列。在问到《勒俄特依》的彝文本与后头的汉文本的对应问题时，他说"从汉文版本的角度来呢，主要是考虑汉族读者。所以，你太对应了呢，就别别扭扭，读不通的样子"①。在《勒俄特依》从田野到殿堂的文本转换过程中，巴莫教授认为采录者在"几个重要环节上所出现的'二度创作'，几乎完全改变了史诗文本的传统属性"。

"文化大革命"结束后，1984年5月28日，中国文化部、国家民族事务委员会、中国民间文艺研究会联合发布了开展搜集整理民间文学"三套集成"的第84/808号文件，持续了20多年的全国范围内采集民间口头叙事文本的盛事自此拉开了序幕。在总结中华人民共和国成立以来关于民间文学搜集工作经验的基础上提出了集成编纂工作应贯彻科学性、全面性、代表性的原则。为保证采集成果，还成立了专门机构。这一次大范围采录的采录者人数较多，身份较杂，有学者、地方文艺工作者、工人、农民、学生等。采集者在正式采集之前需明确在采录过程中所应遵循的规则和方法：在搜集民间文学作品时，要采用科学的方法。此外，要根据规定的格式，对文本和讲述人的详细情况做卡片登记。在搜集时，还要借助现代技术设备，如录音机、照相机和摄像机等，进行记录，以便在书面转写时，保证民间文学学术意义上的精确性。组织者们还制定和印行了一些非常详细的指导性文字，以便使采集者学会如何做符合学术规范的笔录："要求对讲述者、搜集者的个人背景以及资料搜集的情形应该有所记录，以便保证学术上的准确性和可靠性；对相关

① 巴莫曲布嫫：《"民间叙事传统格式化"之批评》，《文化研究》2004年1月号。

资料和照片也要做附录；对少数民族民间文学作品要求用本民族语言做记录，然后译成汉语。”① 对少数民族讲述人要尊重其本民族的文化，汉族搜集者应注意杜绝将自身的观念和审美意识强加于对方的作品之上：“如果有些少数民族认为黑牙齿、长脸或者单眼皮美，那么就不应该改成白色的牙齿，圆脸和双眼皮。”② 可见，民间文学三套集成的组织者试图让采录者对民间口头叙事文本进行理想的全本采录。但是，由于当时参与采录的采录者众多，对民间文艺和采录工作的认识参差不齐，一方面在录音器材的普及上远远不能保证，另一方面很多采集者由于自身认识的局限性并没有完全做到上行下效，还是存在很多对民间口头叙事文本进行主观改写的情况。当我们阅读现已整理成册发行的民间文学三套集成时不难发现，大多数文字文本中本应出现的地方方言、讲述人特色口语等都消失殆尽，这显然便是采录者发挥主观能动性进行修饰之“功”。

从歌谣学运动到民间文学三套集成，随着中国民间文艺学的几经起伏，民间口头叙事文本的采录者也经过了漫长的探索过程，从学科初建时的追求科学记录的热情，到受革命意识形态影响对采录文本进行改编，再到随着开放的学术新风气追求更全面的科学采录，这是民间口头叙事文本采录的一个重要成长阶段。虽然由于受学科发展和设备等条件的限制，这一时期的采录者还不太成熟，但他们已经为迎接接下来进行采录的新阶段做好了准备。

三　理智的采录者

20 世纪 80 年代开始的民间文学三套集成强调采录者要科学地记录民间文学作品，要求保持它的口头语言的原貌，要“一字不动”，“一字不改”。但是，由于过去采录者普遍对民间口头叙事文本的“活态”性质缺乏深刻认识，很少有民间叙事文本能反映出活态的民间口头叙事传统。当中国民间文艺学的发展逐渐从书面转移到活态之后，民间口头叙事文本采录者的采录也呈现出更理智的姿态。

---

① 中国民间文学集成总办公室：《中国民间文学集成工作手册》，1987 年版，第 26 页。

② 刘守华：《谈精华与糟粕的分辨与处理》，载刘守华《故事学纲要》，华中师范大学出版社 1988 年版，第 66 页。

（一）采录者的整体采录

中国民间口头叙事文本的活态特质开始受到关注的意识来自两个方面：一是独立的田野调查的感悟；一是西方口头诗学理论的启发。帕里－洛德的口头程式理论发现和论证了文本背后的口头诗歌传统，进一步将理论验证于广泛深入的田野作业，使研究目标从书面文字突进到生动的活态表演，从而把对象本体视为一个生命过程，并向其深处追根溯源，为理论的进一步发展打开了一片新的天地。[①] 理查德·鲍曼的表演理论认为民俗学关心的远远超过把口头文学当做脱离具体条件的超肌体的材料，而是作为语境的民族志的现象，这样才能发现它们在社会生活引导下出现的意义以及它们包含的那些社会的和文化的因素。[②] 自从帕里－洛德理论和鲍曼的表演理论向中国研究者们揭示了口头传统的活态的现实，民间口头叙事文本采录者的工作也发生了很大变化，由从前强调对文本进行忠实文字记录的线性文本采录，发展到更为理智的对讲述人、文本与语境多方面同时关注的整体采录。

近年来民间文艺学研究者提倡对民间口头叙事文本进行理智采录的呼声越来越大。段宝林一直呼吁对于民间文学的“立体描写”；贺学君就民间口头叙事文本的“活态”，认为“其内涵不仅指表演者演唱的内容（作品、人物及故事情节），同时也包括演唱者的表演（表情、语调、手势、体态等）、受众的现场反应以及现场的作用等等，是一个多种因素综合效应的生命系统”[③]。民间文艺学的研究者们在目睹了采录者曾经走过的探索历程后，在今天成为了民间口头叙事文本进行理智采录的躬行者，他们根据民间口头叙事文本的“活态”性质，希望对其进行理智的整体采录，从而在采录过程中最大限度地保持民间口头叙事文本的本真性，进而保证自己在采录基础上所进行的研究成果的可靠性。如林继富在《民间叙事传统与故事传承》一书中曾大量引用了他对民间口头叙事文本采录所得的文字文本。当他引用所采录的四次孙家香讲述的《蛤蟆精》的文字文本时，不仅每个文本都严格按照录音整

---

① 贺学君：《从书面到口头：关于民间文学研究的反思》，载周星《民俗学的历史、理论与方法》（上册），商务印书馆2008年版，第83页。

② 孟慧英：《语境中的民俗——美国表演理论述评》，载周星《民俗学的历史、理论与方法》（下册），商务印书馆2008年版，第676页。

③ 贺学君：《从书面到口头：关于民间文学研究的反思》，载周星《民俗学的历史、理论与方法》（上册），商务印书馆2008年版，第90页。

理，保持了讲述人的语言特点和地方特色，而且在引用每个讲述文本时，他都会对采录背景和讲述场景进行交代。在引用采录的孙家香第一次讲述《蛤蟆精》的文字文本时，林继富在引文后交代道：

> 2003年10月12日上午11点多钟，孙家香给我们讲《蛤蟆精》时，外面淅淅沥沥的雨声伴和着她抑扬顿挫的故事讲述，很快便把我们引领进了童话世界。孙家香讲述《蛤蟆精》故事相当熟练，没有停顿，一气呵成。
>
> 这一次，她除了给我们讲一些经典的传统故事外，还有不少新故事。故事讲述和采录环境比较自由，但是，缺乏必要的竞争唱和对象，缺少广泛的听众，缺乏宽敞的农家院落，这些无疑给她的故事演述和表达带来某些缺漏。①

简洁的交代使我们对当时采录民间口头叙事文本的氛围和场景有了清楚的了解。值得注意的是，由于采录者对民间口头叙事文本进行整体采录时需要较强的专业素养和专业器材的配备，所以至今能真正对民间口头叙事文本进行采录的采录者主要以民间文艺学的专业研究者为主，对于一般民间自觉的采录者，仍然需要提高其理智地进行整体采录的认识。

（二）采录者对机器的合理运用

随着科学的发展，录音笔、摄像机等高科技机器的出现为民间口头叙事文本采录者的采录提供了更多的可能。文字文本所记录的是一种线性的民间叙事文本，音像技术使研究者能够永久性地记录事件的声音和图像，音像文本使采录活态的民间叙事文本成为可能。以帕里－洛德对活态史诗的采集为例，鲍曼认为《故事的歌手》是第一个将民俗学文本作为自然发生的结构来研究的著作之一。纳吉认为，迟至20世纪30年代，无人能搜集到这种以极其自然的方式演唱的歌，就是说，没有人为打断。这是因为帕里为适应史诗自然演唱的环境，如实反映表演的层面（如史诗的长度、停顿及创作特点），委托音响公司特别设计了一种能持续录音的设备，预购了半吨的铝制圆盘（约3000张音盘）。他们

① 林继富：《民间叙事传统与故事传承》，中国社会科学出版社2007年版，第232页。

靠这种落后的设备，小心翼翼地获得了高质量的材料。[1]

对于今天的采录者，机器已经成为他们进入田野的必备品。亟待解决的是，如何对机器进行合理的运用。在运用机器进行采录时，我们发现机器的在场常常给讲述人的讲述带来一定影响。机器似乎一个缄默不语的第三者，存在于讲述者与采录者之间，给讲述人造成压力。这一方面是因为采录过程中机器的存在使原本随意的讲述改变了性质，成为记录在案随时可供查阅的证据，讲述人也因此对所讲内容负有无法推御的责任。所以平时面对听众侃侃而谈的故事讲述者，在闪光灯和摄像机面前常常会出现结巴和忘记故事内容的现象。另一方面，机器的开关等还会造成讲述人对问题是否重要的直观判断，从而对讲述采取不同的应对态度。采录者带着机器犹如带着一把双刃剑，好的一面锋利，负面作用却也不容小觑，好在刀柄掌握在采录者手里。这就要求采录者在进行采录之前应和讲述者建立良好的关系，以真诚的态度取得对方的信任，才能在使用机器时让讲述者放下戒备。

四　余　论

但凡有过民间口头叙事文本采录经验的人都不会怀疑，民间口头叙事文本在从田野到殿堂的流通过程中必然会发生一定程度的流失或转变。要求民间口头叙事文本的采录者完全再现口头叙事文本是不合乎实际的。Elizabeth C. Fine 说道："对民俗学者而言，一个民俗学文本的制作不啻是一个极大的反讽。任何搜集民俗的人都深知将民俗逐转到纸张上的种种问题。对一个故事讲述及其讲述人的生活和听众的互动考察得越深，这种文本制作过程就越是尴尬。因为他们坚信讲述本身才是故事的生命，一个文本仅能捕捉到的故事含义看上去是那么贫乏，而成为这种活态表演极不充盈的替代物。"[2] 当今天越来越多的民俗学者将他们的研究转向民间口头叙事文本的活态表演时，采录者便成为实现民间口头叙事的表演文本和采录文本契合的重要中介。

---

① 尹虎彬：《口头诗学与民俗志》，载周星《民俗学的历史、理论与方法》（下册），商务印书馆 2008 年版，第 667、668 页。

② Elizabeth C. Fine, *The Folklore Text: From Performance to Print, Bloomington and Indianpolis*, Indiana University Press, 1984；朝戈金译，见朝戈金《口传史诗诗学：冉皮勒〈江格尔〉程式句法研究》，广西人民出版社 2000 年版，第 87 页。

本文并非试图总结出一个民间口头叙事文本采录者所应遵循的一般原则。采录者作为“人”的复杂性决定了他在采录过程中所能发挥的能动性也同样具有复杂性，需要对采录人及其采录过程和文本制作进行大量的田野调查才有可能总结出采录者在其中所发挥何种程度的功能。通过上文对各个时期采录者身份、目的和采录原则和采录成果的一个大致梳理，确可看出采录者在民间叙事文本从田野到殿堂，从活态到被记录的流通过程中发挥着一定作用。在采录过程中，采录者的采录目的，所选定的讲述人，他以何种身份介入讲述，以及与讲述人所建立何种联系等各方面因素，都直接关乎采录文本的制作和生成。由于采录者的工作关乎民间文艺学研究者在此基础上研究的真实可靠性，希望研究者在研究民间叙事学的过程中对采录者这一变量引起充分的重视，从而更好地去把握民间口头叙事文本的活态性和民间叙事文本的层次性。

试论传承人的管理与评估

——以民间故事传承人为例

吉首大学　田茂军、金　晶

近年来，国家对非物质文化遗产以及传承人的保护越来越重视，“非遗”及其传承人的申报也在全国各地有序进行。然而，在相关“非遗”工作的实际操作过程中，仍然存在着一些问题。有专家指出，各地只重视对非物质文化遗产或传承人的申报，一旦申报成功便万事大吉，而不重视申报之后的保护工作；更别提对具体项目以及传承人的管理与评估了。国家对“非遗”项目及传承人申报、认定等程序工作还没有形成统一的可供执行的制度文本，虽然出台了《中华人民共和国非物质文化遗产法》（以下简称《非物质文化遗产法》），但是对于具体的非遗项目传承人还缺乏明确的条款细则。作为非物质文化遗产的掌握者和传递者，“非遗”传承人在“非遗”的保护和传承过程中起着至关重要的作用。因此，做好“非遗”传承人的保护、管理以及评估工作势在必行，迫在眉睫。

2011年2月25日国家颁布，6月1日起正式施行的《非物质文化遗产法》，在“非遗”保护方面起到了十分积极的作用；“非遗”保护工作也因此有章可依、有法可循。《非物质文化遗产法》第二十九条明确规定了作为“非遗”代表性项目的传承人应当符合的三个条件，而在该法律的第三十一条中也对“非遗”代表性项目的代表性传承人应当履行的各项义务作了全面的描述。这两条法律所体现的内容也为“非遗”传承人的管理与评估工作提供了一定的依据。因各省情况不一，各自制定的管理办法也不一致。福建省2010年4月20日颁布的《福建省非物质文化遗产项目代表性传承人认定与管理暂行办法》（以下简称《暂行办法》），明确规定了“代表性传承人”的管理原则，即《暂行办

法》第 17 条规定，管理原则包括："政府主导、社会参与、立足建设、分类指导。"① 同时第 23 条规定了受资助的省级非物质文化遗产项目代表性传承人所应承担的六项义务。众所周知，权利与义务是存在一定矛盾的，但也是不可分割的。故而"非遗"传承人管理的内容大致可以划分为两大方面：其一是对传承人的分类管理，包括鼓励、扶持、资助等保护"非遗"的方式；其二是对"非遗"传承人应积极履行的相关义务进行考核与评估，以此来促进传承人责权利三者的统一并推进"非遗"的保护和发展。

一 传承人管理与评估的内容

笔者根据对国家《非物质文化遗产法》的解读以及对部分省市的传承人评审办法中相关条款内容的理解与思考，"非遗"传承人的管理与评估应从以下几个方面去进行。

（一）规范传承人的认定程序

要严格并科学地按照《非物质文化遗产保护法》的规定进行传承人的认定工作，从源头开始对传承人管理进行把关。根据《非物质文化遗产法》第二十九条规定，非物质文化遗产代表性项目的代表性传承人应当符合以下三个条件："（一）熟练掌握其传承的非物质文化遗产；（二）在特定领域内具有代表性，并在一定区域内具有较大影响；（三）积极开展传承活动。"② 诚然，对于公布了的属于不同门类的"非遗"传承人也有着不同的细节要求。有些传承人的评定要求上溯师承关系，如民间音乐、杂技与竞技等；有些则是对从业年数有一定的要求，如民间手工技艺、传统医药等。所以说传承人的认定是复杂而艰难的工作，认真评定出合理合法的传承人将使之后的管理工作事半功倍，也是对非物质文化遗产的保护负责的表现。

问题是民间文学传承人的认定具有较大的难度，实际运作中不好把握。笔者看到的《国家级非物质文化遗产项目代表性传承人评审工作细

① 汤凌燕、柳建闽：《非物质文化遗产代表性传承人认定与管理的法律思考——以福建省为主要分析对象》，《福建农林大学学报》2010 年第 6 期。

② 《中华人民共和国非物质文化遗产法》，《法律》2011 年第 9 期。

则》（2008 年）中关于民间文学传承人的认定参考三个条例：

> 1. 能完整讲述或演唱500 件以上民间故事类散文作品，或500 件以上歌谣类韵文作品，或 1—2 部叙事诗（每部须 300—1000 行），或一部以上民族英雄史诗，并在本地区经常讲述或演唱民间文学。
> 2. 讲述或演唱作品有传播环境，具有独特价值。
> 3. 师承关系三代以上。①

这里将散文类作品与韵文类作品定量成一个标准，显然是有问题的，至少是不科学的。因为故事类散文作品，即便民间优秀的故事讲述者，也很难达到这个数字，而歌谣的演唱则完全可以大大超过这个数字。

第二条中涉及的作品传播环境，就是作品传播的文化空间。是自然的传统文化生态空间，还是配合旅游服务而人为组织的现代文艺展演场所像河北耿村、湖北伍家沟那样的故事村又有多少呢，故事村的现状又如何？

因此民间文学的传承人要具体情况具体分析，要有更细致的分类，比如故事传承人与歌谣传承人，在量化指标的设定上就不宜“一刀切”。不仅要看作品的数量，更要看作品的质量。

（二）建立动态的传承人的档案资料

对那些已经由国家或地方认定的传承人，必须有专门的部门负责进行档案登记和整理，实现档案管理动态化以及数字化，要建立图文、影像结合的综合性数据库。数字化、综合性的数据库是做好“非遗”传承人管理工作的基础设施，只有建立了完整的数据资料系统，才能与时代接轨，做到高效率的信息化的管理。过去我们只重视传承人申报之前的资料搜集与记录，实际上，在传承人评审之后，还会出现一些新的作品和资料，这就要求围绕传承人进行动态管理，及时跟踪，及时补充。以湘西民间故事传承人贾心惠为例，他能够讲述大量的土家族祖先八部大王的传说，而且都是用土家语讲述，根据统计，有 12 则。他后来看到湘西一些县市的故事集成资料本以后，了解得更多，加上他看到一些神话电视剧以后，自己又创作了一些，现在就有 20 多则了。所以有的

---

① 《国家级非物质文化遗产项目代表性传承人评审工作细则》（2008 年）。

故事传承人会不断创作和吸收新的作品，使之讲述内容与数量处于一个变化的数字上，这一点应引起注意。

另外，过去的农耕社会里，讲故事听故事是民间文化消费与生活方式的一种常态。而当前时代，电视广播电影已经十分普及，很少再见到众人聚集在一起听故事的情景了。但是部分故事传承人走进中小学课堂，给学生讲故事，这倒成为当代部分中小学进行传统文化教育的一种常态。湘西龙山县靛房小学、吉首市矮寨中学就定期邀请民间故事传承人到学校召开故事会，给学生讲故事。这两所学校被评为湘西州民族文化进课堂示范学校。

（三）加强与落实对传承人的鼓励和资助

国家《非物质文化遗产法》及各省市制定的保护原则中均强调“政府主导，社会参与”①。政府与国家在对传承人的管理中应该占主导地位；增加宏观调控，解决“非遗”传承人在当代的生存问题，给传承人更多财力和物力方面的帮助和支持。随着社会的不断进步与发展，很多非物质文化遗产项目在我们的生活中出现的频率已经越来越低，甚至接近消失；人们对这些古老的传统事物的了解也越来越贫乏。这正是国家、政府机构需要去解决的——如何平衡高速发展的社会与日益枯竭的“非遗”活动之间的矛盾，为“非遗”传承人创造更适合他们发展和展开保存非物质文化遗产行动的社会生存环境。这就要求国家为“非遗”传承人提供更多的活动空间与机会，去展示、宣传他们所代表的非物质文化遗产项目。另外，对社会团体及企业单位进行的非遗事业资助，要进行税费方面的优惠或减免，对传承人就业方面要给予优先和政策倾斜。鼓励与优惠办法需要各省市拟定实施细则，上级政府及相关文化主管部门应进行必要的年度或季度考核与检查。

二 传承人管理与评估的保障

相较于以上几点关于“非遗”传承人认定、保护、鼓励的措施，“非遗”传承人管理需要长效机制，即具体的传承人的管理法规。

第一，在《非物质文化遗产法》基本框架之下，国家或各省市出台

① 《中华人民共和国非物质文化遗产法》，《法律》2011年第9期。

了《“非遗”传承人管理法》，制定了一套切合实际且行之有效的传承人评估与管理标准。

根据《非物质文化遗产法》第三十一条对非物质文化遗产代表性项目的代表性传承人应当履行的义务的规定以及各地方非遗保护法律对于传承人有关义务的规定，有必要尽快制定一套系统全面而又切实可行的传承人考察制度，设立专门的法律，能够对传承人的言行举止进行规范与指导，并使这种规范与指导具有强制的法律意义；同时也能够使传承人的行为更有利于非物质文化遗产的保护与传承，就能促使“非遗”传承人更积极投身于非物质文化遗产的保护和传承活动，使得对传承人的管理与评估有相应的规章制度保障。

第二，根据法律法规中关于传承人义务的条款对传承人进行管理和评定，督促他们在享受相关权利的同时完成应尽的义务。

这些条款的存在，向“非遗”传承人说明了他们肩上所担负的重要责任和使命；这也是管理和评定他们是否成为一名“非遗”传承人的重要依据，是传承人管理的重要标准之一。而相应的传承人对自身肩负的义务的完成程度，亦是对传承人进行评估的重要组成部分。

就民间故事传承人而言，结合以上两点的考核评估，主要是考察其讲述环境的变化以及个人传承的文化空间文化变迁情况。现在传承人的年纪普遍偏高，考核评估不能仅看传承人本人所作的贡献，更为重要的是要看其所在单位所在地区主管部门及主管领导的重视程度，他们提供的条件，他们的有关保障措施到位的情况，等等。可以组织传承人座谈会，要在没有主管部门人员参加的情况下倾听传承人的真实声音。也可以采取匿名的方式进行问卷调查。与此有关的评估主体的确立，评估年限的设定等都是值得研究的。

由于工作的性质，笔者经常收到本地传承人的电话，打听和了解有关传承人补贴经费的到位情况。有的是基层文化部门层层克扣，有的是各县联合申报后立项经费的分配不均等。最好的解决办法就是通过刚性的法规条款来保障。

三　传承人管理与评估标准

以下从传承人的义务中几个较常见的方面来探讨传承人的管理与评估的标准：

（一）是否妥善保存与自身项目有关的资料及物品

正如我们大家所知，任何非物质文化遗产都拥有与它自身密切相关的资料与物品，因分类不同而存在着必然的差异。如对于民间文学传承人来说，他们需要掌握的是数以百计的民间文学口头文本与文献文本；而对于传统戏剧或者杂技与竞技来说，需要传承人妥善保存的可能是他们的戏服、一个特殊的唱腔或是一项独门绝技；同样对于传统医药来说，可能是一个药方或一本医书。不管是多么小的一个道具，对于非物质文化遗产的传承都会起到举足轻重的作用。所以，要评定一个“非遗”传承人是否“称职”或者说合格，对于所传承“非遗”相关物品的保存和保护也是非常重要的一个评估环节。

（二）是否积极参与非物质文化遗产展览、教育、交流等传承活动

单从字面上理解“传承人”有两方面的含义，其一是对非物质文化遗产的继承，其二是对非物质文化遗产的传递。传递的过程当然就包括对“非遗”的展览、交流等各种信息传递给大家的活动。一名合格的“非遗”传承人有义务参与非物质文化遗产的宣传、教育及交流等各方面的活动，在更广的领域里让更多的人与非物质文化遗产产生接触。从而使我们的下一代了解什么是非物质文化遗产，对其产生兴趣，并最终乐于对其进行传承活动。

民间故事传承人因为其口头性的传播方式，在当代的大型展览活动中，很难大显身手。那些传统手工技艺，因为借助一定的物质材料，色彩斑斓，五颜六色，常常成为“非遗”展览中的主角。但是在教育领域，民间故事可以成为最为简便省事的教育工具与教育手段。

（三）是否有组织有计划地培养接班人

要保证对非物质文化遗产的继承最重要的任务就是有组织有计划地对后续继承人进行培养。通过学校有组织的正规教育，如开设非物质文化遗产兴趣班、进行“非遗”基本知识或某项“非遗”基本技能的培训；当然也可以采取传承人自己进行师徒教授的方式，这些培养后继人的方式都可以达到对“非遗”进行传承的目的。也正因为这些，考察传承人是否在生活中积极培养后继人以使得非物质文化遗产能够得到更好的关注和保护，可以说是传承人管理与认定中最重要的一项，影响着非物质文化遗产的继承和传播。

（四）能否配合相关部门进行“非遗”调查

在“非遗”传承人评定的准则中，就有关于此的要求。规定传承人必须无偿为国家提供相关传承“非遗”项目的研究资料，必须能做到对国家毫无保留地贡献自己掌握的非物质文化遗产。这样做避免了传承人因为靠所传承的独特非物质文化遗产求生存而对一些关键技术、步骤的隐瞒，有利于非物质文化遗产的传承。一般而言，某些靠绝活吃饭的传统手工技艺，可能存在隐瞒不报或“留一手”的情况，民间文学基本不会存在这些情况。

（五）若无正当理由不履行法律所规定传承人义务应采取的惩罚形式

当然，有两点是必须明确的。第一就是对于“无正当理由不履行”的理解，究竟什么样的理由可以算作正当的理由值得我们深思；第二是对于真正违反了规定的传承人的处理和惩罚的标准，应作出明确的描述。非物质文化遗产代表性项目的代表性传承人无正当理由不履行义务的，文化主管部门可以要求取消代表性传承人的资格，对该项目的代表性传承人进行重新认定；丧失传承能力的，文化主管部门可以重新认定该项目的后续代表性传承人。只有用明确的惩罚，才能达到明显的效果。

惩罚只是手段，不是目的。对民间文学而言，现在的传承人总数很少，国家级的为数不多，因此面对他们的评估就要加强和加大力度，适时增加民间文学传承人的数量。

“非遗”项目与“非遗”传承人的管理与评估工作可以说是非物质文化遗产保护能够顺利进行的前提与基础。作为传承人中的民间故事讲述者，其生存环境的日益恶化以及文化生态的变迁，已对他们的传承与发展造成巨大的冲击。听故事的人越来越少，看电视的人越来越多；人们相聚聊天的机会越来越少，见面就谈钱的人越来越多。对传承人的关注与研究也许正是我们义不容辞的责任。以上的分析或许对现实的帮助远远不够，想要解决所有问题也不可能，只希望这些思考为进一步规范“非遗”的保护工作提供一些建设性的意见。

论民间口头叙事散文的特征

广西民族大学　陈金文

民间口头叙事包括民间口头叙事韵文与民间口头叙事散文两个部分。民间口头叙事韵文指史诗、民间叙事诗等。史诗又包括创世史诗、英雄史诗；民间叙事诗又包括爱情叙事诗、英雄叙事诗等。民间口头散文叙事则主要指神话、传说、故事等。

任何一种叙事文学大概都可以粗略地分为话语层面、故事层面与意蕴层面三个层面。本研究论文就从这三个层面入手来探讨民间口头叙事散文的特征。

所谓文学的话语层面，就作家创作而言，是指文学文本首先呈现于读者面前，供其阅读的具体话语系统；就民间口头创作而言，则是指首先出之于讲述人之口，然后呈现于听众听觉的具体话语系统。就话语系统看，民间口头叙事散文使用的言语具有日常化特点。所谓日常化言语，就是那种人们在日常生活中经常使用，就讲述者来讲可以脱口而出；就听众来讲接受起来毫无障碍的言语。譬如，《瞎汉教书》的故事讲："有一家，弟兄三个，老大是秀才，老二是举人，老三是庄稼汉"；《"一字不识"招驸马》的故事讲："有个皇姑，到了年纪啦，想男人"；《梦先生》的故事讲："有个员外的闺女，也不知怎的嫁给穷人啦。这两口子穷得连年也过不去。"① 像这一类言语就是日常化话语。说出来无须琢磨，听过后不费思量。这种语言是区别于作家文学的语言的，作家作品注重言语的创新，推崇"唯陈言务去"，"语不惊人死不休"；同时，这种语言也区别于民间文学其他艺术形式的语言，譬如谚语、歌谣、说唱等。仅就民间谚语而论，其语言"精练"、"形象生动"、"音

① 孙剑冰：《天牛郎配夫妻》，上海文艺出版社1983年版。

韵和谐"①，应该说是各类民间文学艺术形式中在言语上最考究的一种。

日常化话语未必就淡而无味，优秀故事家的话语会让人在听过故事后，神清气爽，满口余香，似乎是喝下一坛窖藏多年的老酒。且看山东故事老人尹宝兰的故事讲述话语，《槐花劝母》故事中的母亲有一段话："我得死去了。我跳井找不到蚂蚁窝，碰头找不到棉花垛。我上吊吧。上吊，问问您西院李二婶子，您李二婶子啊，我上吊了哇"；又如，《王小妮斗飞贼》中王小妮这样埋怨她的父亲："你没去，我去来！你给俺看家了，身子也笨了，眼也迟了，给您儿看家，你身子不笨，眼也不迟，拼上老命也跟他叮当叮当。"② 这样的话语虽不假雕饰，纯属日常生活中的普通话语，但活泼生动，浑然天成。

所谓故事层面，就是指作者或故事讲述人叙述的某种事件——"在某种环境中的某个或某些人身上发生了些什么"③。情节是构成故事的关键性因素之一，就情节看，民间口头叙事散文具有明显的类型化特点。民间文学界对于民间故事的类型化特点具有共识。早在1910年芬兰民俗学派的代表人物阿尔奈就发表了他的《故事类型索引》一书，此后，美国民间文艺学家汤姆森又在此基础上加以补充、修订。在中国，钟敬文早在1929年就归纳出了45个民间故事常见类型，此后，对中国民间故事作类型归纳的有美籍华人丁乃通、德国学者艾伯华以及中国台湾学者金荣华，等等。不过，人们对类型的研究主要局限于狭义的民间故事，譬如，丁乃通在《中国民间故事类型索引》的《导言》中就明确告诉人们：在他的这本书中，力求把故事与传说"区别开来"，显然是传说的，在本书里，"都已剔除"，或"摒除不谈"④。赵景深在其《童话概要》中的《童话的分系》一章中曾说："这（地方传说——作者注）是特殊的童话，只有一处地方有，不是普遍的。"⑤ 在这里赵景深突出地强调了地方传说的特殊性。本人以为，不仅狭义的民间故事具有类型化特点，神话、民间传说也同样具有明显的类型化倾向。长期以来，我们对神话、民间传说的类型化倾向缺乏认识。其实，神话、民间传说中的类型化故事也是俯拾皆是。就神话讲，譬如洪水后再殖人类、射日射月、民族起源等，诸如此类的神话都是类型化的；就传说来

① 钟敬文：《民间文学概论》，上海文艺出版社1980年版，第323页。

② 王全宝：《老虎背媳妇》，作家出版社2006年版。

③ 童庆炳：《文学理论教程》，高等教育出版社1998年版，第211页。

④ 丁乃通：《中国民间故事类型索引》，中国民间文艺出版社1986年版。

⑤ 赵景深：《童话概要》，北新书局1927年版。

讲，钟敬文在《中国的地方传说》一文中曾经归纳了鸡鸣型、动物辅导建造型、试剑型、自然物和人工物飞徙型、美人遗泽型等十个传说类型。[①] 我们也能轻而易举地列出望夫型、地陷型、挑山型、三家争地型等一系列的传说类型。我们完全可以通过具体的列举说明神话、传说中普遍存在类型化倾向。

笔者在研究过程中发现，民间口头叙事散文的类型化特点不仅表现在情节的类型化上，而且还普遍地表现在母题的类型化上。刘魁立指出："所谓母题，是与情节相对而言的。情节是若干母题的有机组合而构成的；或者说，一系列相对固定的母题的排列组合确定了一个作品的情节内容……母题是民间故事、神话、叙事诗等叙事体裁的民间文学作品叙述的最小单位"[②]，"一种类型是一个独立存在的传统故事……组成它的可以仅仅是一个母题，也可以是多个母题"[③]，一些由多个母题组成的民间口头叙事类型，从整体上看，它们有着明显区别，分属于不同的情节类型，但是，我们却往往能在这些分属于不同类型的故事中发现相似甚至雷同的母题。这就是本人所说的母题的类型化问题。像望夫型传说中的主人公化石的母题，赶山型传说中的赶山鞭母题，鸡鸣型传说中的鸡鸣母题等，常见于各种不同类型民间传说或故事中的母题。

总之，具有类型化倾向的不只是狭义的民间故事，类型化倾向是民间口头叙事散文的共同特征。民间口头叙事散文的类型化特征，不仅表现在故事的类型化上，也表现在存在相当一些类型化的母题上。一些类型化母题，并不依附于某一故事类型，而是可能出现于多个不同的故事类型中，就像同一种砖瓦，可以被用于建造不同风格的建筑物。

民间口头叙事散文的意蕴层面，指故事对生活的反映以及蕴涵的历史内容、思想感情、理想愿望等。民间口头叙事散文的意蕴层面，无论是与作家作品相比，还是与歌谣、谚语、民间说唱等民间艺术样式相比，都表现出难解性特征。

神话意蕴的难解是众所周知的，不少人把神话研究看做猜谜之学。而传说、故事的意蕴也同样存在难解性。文学作品的意蕴层可以分为表层意蕴与深层意蕴。就民间口头叙事散文看，表层意蕴应该主要是指口头文本反映的事件本身所直接呈现出来的思想内容；而深层意蕴则是指

---

① 钟敬文：《钟敬文民间文学论集》，上海文艺出版社 1985 年版。

② 刘魁立：《世界各国民间故事情节类型索引述评》，《刘魁立民俗学论集》，上海文艺出版社 1998 年版，第 376 页。

③ 刘魁立：《中日民间叙事文学情节类型专题研讨会》（打印本），2001 年。

由口头文本反映的事件所隐含或隐喻的历史内容或心理内容。以著名的壮族民间故事《一幅壮锦》为例，该故事讲了这样一件事：一位勤劳、纯朴的农家妇女费了多年心血织出了一幅表现人间乐园的美丽壮锦，仙女们因喜欢它将其偷去。她的大儿子、二儿子先后出门去找，都因遇到困难半途逃走。只有小儿子勇敢无畏，历尽艰辛找到了仙女，要回了壮锦。当小儿子把要回的壮锦铺在妈妈面前，壮锦中的情境变成了现实，壮乡人民都过上了美满、幸福的生活。那位因为喜欢而盗走壮锦的仙女，也因把自己的像绣在壮锦上被带来了壮乡，小儿子与她结成了夫妻。① 我们不难理解这则故事所反映的表层意蕴：该故事在三兄弟言行的相互比较中肯定了故事主人公勇敢、坚毅、执著的性格，反映了壮族群众健康、积极的道德观与伦理观；此外，故事还表现了壮族民众对美好、幸福生活的向往和憧憬。由此可以看到，故事文本的表层意蕴还是容易把握的，但是，其深层意蕴就难以把握了。本人在《〈一幅壮锦〉与成年礼》（《民族文学研究》2010 年第 4 期）一文中采用普罗普所倡导的历史比较的方法，通过将《一幅壮锦》的故事情节与古代社会的成年礼仪式作对比，得出了古代社会的成年礼仪式是《一幅壮锦》故事的“前故事”的结论②，指出《一幅壮锦》这则奇丽秀美的篇章，是壮族群众在古代社会成年礼仪式的基础上，结合现实生活演绎出来的。《一幅壮锦》的故事所隐喻或象征的历史内容是很难把握的，本人对该故事隐喻意的解谜既是长期思考与探索的结果，也属于偶然发现。对大部分民间口头叙事散文的研究都不能止步于其表层意蕴，只有揭示其隐含或隐喻的历史内容或心理内容才能达到一定的研究深度，然而，对其隐含或隐喻的历史内容或心理内容的理解又是极其艰难的，这也就是我们所说的民间口头叙事散文意蕴层面的难解性，而这种难解性对于一般作家创作与其他形式的民间创作是不存在的。

综上所述，本人从民间口头叙事散文的话语层面、故事层面与意蕴层面三个层面，探讨了民间口头叙事散文的特征，指出了其话语层面的日常化、故事层面的类型化、意蕴层面的难解性三方面的特征。至于民间口头叙事散文上述特征形成的原因，则拟作文另论，在此不作探讨。对任何事物的研究都是从研究其特征开始，把握了该事物的特征才能把

---

① 《一幅壮锦》，载蓝鸿恩《中国民间故事集成·广西卷》，中国 ISBN 中心，2001 年。

② 〔俄〕弗拉基米尔·雅可夫列维奇·普罗普：《神奇故事的历史根源》，贾放译，中华书局 2006 年版，第 24 页。

握该事物的本质，因而，笔者以为本研究对于民间口头叙事散文的研究是具有一定理论意义的。同时，本人认为，对事物特征的研究也有助于我们了解、把握该项研究的学术空间或学术增长点，也就是说，这种研究能让我们知道该研究有哪些区域需要探讨，哪些区域的研究可能出现新的成果，此外，这种研究还能促使我们的研究达到新的高度与深度。

从小米神话传说探讨台湾原住民文化*

台湾东吴大学　鹿忆鹿

一　前　言

这几年一直频繁地出入原住民的各个部落间，认识了许多原住民的长辈与年轻朋友，看到小米长大结穗收割，吃了许多小米饭，喝了一些小米酒，当然更听了一些关于小米的神话传说，才发现，原来研究室外是更开阔的学术天地，做研究要与人联结，要植根于文化。

而有这个机会当然要感谢国科会，因为执行国科会的相关粟种神话与信仰的研究计划，才能在研究室与课堂之外，走进原住民部落。

采录原住民的小米神话传说，让我重新去思考中国典籍中极有趣味的一面，有许多小米从书本中探出头来；而考古学、农业史，也进到我的探索领域。

二　中国典籍中的粟

《山海经》、《诗经》、《论语》等书中不断出现粟这个词。

“丹粟”在《南山经》出现一次，到《西次三经》中即出现七次。《南次二经》：“英水出焉，西南流注于赤水，其中多白玉，多丹粟。”郭璞云：“细丹砂如粟也。”细砂如粟，可见粟在《山海经》时代早已是随处可见之物了。大家都读过苏东坡《前赤壁赋》：“渺沧海之一

---

* 本文原为国科会计划的一部分，承蒙匿名审查人提供许多宝贵意见，谨此致谢。

粟”，历年来大都注解粟为小米，应为沧海中的细砂才对，用粟来代表微小的砂在宋代似也有例可循。粟在中国人的生活中随处可见，鼓励人读书求功名，要以“书中自有千钟粟”来引诱。曾经听过郭中一教授的演讲，一钟粟是一千两百颗，千钟粟似也不太多。而陶渊明自言“贫无储粟”，可他不愿为“五斗米折腰”。

笔者曾做过一番检视，从《诗经》、《论语》等典籍开始，粟在很长的时间中都有不能忽视的位置。

《诗经·小雅·黄鸟》：“黄鸟黄鸟，无集于谷，无啄我粟。”粟很早就当主食了。

《庄子·外物》：“庄周家贫，故往贷粟于监河侯。”

晁错《论贵粟疏》：“方今之务，莫若使民务农而已矣。欲民务农，在于贵粟。贵粟之道，在于使民以粟为赏罚。今募天下入粟县官，得以拜爵，得以除罪。”

秦汉时期，秦朝设置治粟内史一职，主管国家财税，并辅有两丞分别掌管田赋和钱布。汉景帝时将治粟内史更名为大农令。《史记·淮阴侯列传》记载：“与语，大说之。言于上，上拜以为治粟都尉，上未之奇也。”《史记·秦始皇本纪》又载：“百姓内粟千石，拜爵一级。”治粟内史是官职的一种，纳粟也能拜爵。

《论语·雍也第六》：“子华使于齐，冉子为其母请粟。”“原思为之宰，与之粟九百，辞。”粟成了俸禄的代名词。泷川龟太郎的《史记会注考证》在《伯夷列传》一篇引村尾元融的说法：“义不食周之粟，谓不仕周而食其禄也，非谓不食周地所生之粟也。”伯夷叔齐不食周粟，周粟是指周的俸禄，可见粟成为俸禄的代称已慢慢普遍。

《孙子算经》中的“粟”是一种单位。“称之所起，起于黍。……量之所起，起于粟。六粟为一圭，十圭为一抄，十抄为一撮，十撮为一勺，十勺为一合，十合为一升，十升为一斗，十斗为一斛。斛得六千万粟。”

典籍上的记载反映出，中国很早就有小米文化的存在。

三　小米起源说法

中国古籍中对小米有粟、稷、黍等不同名称，因为颗粒小，故俗称为小米。小米品种繁多，有白、红、黄、黑、橙、紫各种颜色，也分糯

性与非糯性两大类。中国北方黄河流域，有许多原生种小米的繁殖，是中国古代最主要的粮食作物，从历史与成语典故里可见一斑。可以说中国古代即属于“粟文化”。中国考古学家最近在内蒙古赤峰市挖掘出兴隆沟遗址，是新石器时代早期的遗址。从遗址土壤的浮选中，发现粟和黍等栽培作物的孢粉。兴隆沟文化中期的年代距今8000—7500年之间。因此，这一发现成为目前确定的在中国北方地区发现的最早栽培作物。早年一般学者认为，中国北方先民的主食小米是来自黄河流域。兴隆沟文化的发现，改变了传统的观点，却似乎证实了何炳棣院士（1969）和张光直院士（1959）早年分别提出的“新石器华北核心区”观点。①

关于东亚“小米”（Panicum miliaceum）是否起源于印度的争议，何炳棣院士很早就指出该作物在梵语中是cinaka，而梵语中带有cheena，cina等字首的词，均是指中国，如“桃子”是“cinani”即“来自中国的水果”，而“梨子”是“cinarajaputra”，即“来自中国的王子”。② 换言之，何院士是从语源学中找出另一种证据，来说明Panicum miliaceum实际上是起源于中国然后传播到印度，而非从印度起源而后传到中国。

不只中国典籍中处处可见小米痕迹，日本的《古事记》、《日本书纪》中都记载神的身体中长出来小米，而四国有许多地名都与小米有关。另外，在琉球群岛有一个粟国岛的地名起源应也与小米相关。小米从中国起源再到亚洲其他地区。

四　原住民的小米

许多学者都认为，原住民在很早以前就将小米带到台湾的土地上。

陈奇禄先生认为，台湾原住民各族对小米的重视，可以作为推定其移入年代的一凭据。在公元前2000—1000年，台湾和大陆间有频繁的民族和文化接触，台湾的许多史前遗址的年代也都属于这段时间。台湾西岸的三个重要史前文化——北部的圆山文化，中部的黑陶文化和南部的龙山形成期文化——都开始在公元前的第二个千年，而延续至公元初

① 黄树民：《东亚小米文化源流》，“中央研究院”《知识飨宴》系列（4），2008年6月，第75—103页。

② 何炳棣：《中国农业的起源》，香港中文大学出版社1969年版，第130页。

期乃至于5世纪左右。公元前的第二个千年正是中国的夏商周三代。三代的农业是山坡地的“刀耕火种”农业，主要的农作物是稷、黍、粱、粟之属。在三代的时候，中国民族不断南迁。这一民族移动也将粟黍和陆稻的耕作带入于台湾。①

张光直院士也有类似的分析，原住民小米种植可视为“龙山形成期”一个地区文化的发展，其中包括了仰韶文化、龙山文化与华边文化交错影响下的各种成分。龙山形成期文化向南穿过杭州湾到河姆渡的领域及更南到东南海岸，稍后则是福建的县石山与溪头文化和台湾的凤鼻头文化。②

前几年在南科遗址发掘出全台至今唯一的一批距今4500年碳化的小米谷粒，有数千颗之多。主持发掘的臧振华教授表示，这批小米的遗存，可能很难借由抽取DNA来鉴定其种属，目前只能做形态学的比对。大坌坑文化层（菓叶期）出自南关里和南关里东两处遗址，年代距今4200—4800年前，当时已有相当定居性的聚落，栽培稻米、小米等谷物。此外，牛稠子文化层中的牛稠子期距今3800—3300年，农业遗留有稻米、小米和豆类等农作物。臧振华指出，南科园区考古遗址是台湾现今少数出土小米的地点，而其中南关里东遗址的年代也是最早者。针对灰坑土壤进行筛洗的过程中，获得多种植物种子，如稻米、小米及豆科等。③

胡兆华教授曾研究过，台湾东海岸及南端恒春半岛山上的小米，不但品种变异丰富，且成为讨论中国北方粟品种的相对事例。因为在台湾东海岸及中央山地的湿润气候能产生美丽的品种，确也使一些学者相信华北8000—5000年前是不是要比现在的气温高而潮湿，如同台湾现在可种植粟品种一样。台湾原住民属于南岛语族，他们的农耕仪礼在种植粟之前必虔敬举行，而种稻则较不重视或不举行，因而推测粟是他们最原始种植的农作物。④ 据笔者在部落踏察的观察，原住民有些部落已受外来文化影响改种稻米，却仍进行相关小米的农耕仪礼，根本没有种稻的相关耕种、收获仪礼。

---

① 龙宝麒：《排湾族的创始神话》，《边政学报》1964年第3期，第21页。

② 张光直：《论中国文明的起源》，《文物》2004年第1期。

③ 臧振华：《先民履迹——南科考古发现专辑》（新营：台南县政府，2006年8月），第70—151页。

④ 胡兆华：《人类发展的过去现在及未来——农耕、文化、生态》（台北市：兴大文教基金会，2000年4月），第198页。

黄树民教授认为，台湾原住民的小米文化，是根植于东亚地区的原生农业文明，有着悠久的历史传承。而这个小米种植传统，似乎在很早以前，就已在台湾原住民文化中发育、滋长。其后，当东亚地区受到外来引进农作物的冲击下，原有的小米种植已逐渐被新作物所取代时，惟有台湾原住民社会还保有丰富、完整的小米文化传统。[1] 学者们的观点或有不同的角度，却都一致地认为台湾小米文化属于东亚地区的原生农业文明，而且在各地的小米种植已逐渐被取代的今天，仍保留相对完整的小米文化传统。这样的小米文化传统正是在普遍流传的神话传说中显现无遗。

五 小米神话传说

台湾原住民各族几乎都有小米的神话传说。而小米神话传说的采录调查从日据时期就开始了，一直到现在都持续着，还是有些老人家能够讲述。以下就是各族的小米神话传说。

（一）排湾族

paliljauz 番 sabdiq 群社所传：关于农作物等之起源有三种说法。

其一曰：往昔 paiwan 族的祖神给族人小米和芋头的种子，让其种在旱田永远作为子孙的粮食。

其二曰：往昔大洪水后，有兄妹两人幸存，无物可食，从天上掉下粟种，试取一粒炊煮，竟成满满一锅，让两人得以饱餐。

其三曰：往昔本族中某人在天上界有一个朋友，因天界小米、芋头都很丰盛，乃求取其种子，但朋友吝惜不给。于是那人上天窃取小米、芋头的种子，将其放入阳物之穴中，然后降到此 sabdiq 之地来，将其播种土中，此为我社农作物之起源。当时一粒小米就能使四五人饱腹，因此番丁们外出时各自把数粒小米藏在食指指甲间而行。又当其用餐时，取其一粒烹煮，增加成为满锅的饭。故在狩猎等时，只要带四粒去即可过三夜。然而有一孕妇，将其簸箕中的小米取出，同时投入开水中，结果锅破裂，热水迸出而小米四散，孕妇被此喷中而死亡了。从此以后小

① 黄树民：《东西小米文化源流》，见中研院《知识飨宴》系列（4），2008 年，第 75—103 页。

米若不煮多就不足以饱腹。①

笔者到屏东来义乡古楼村采录一则资料，故事中讲述小米是天上女神所给的：

> 有个女神从天上下凡，看中一个男孩，带他上天五天，当他要回到人间时，就给他小米种子、地瓜、palinana、猪骨头，并告诉他小米要种在石板接缝的地方就能生长，而骨头就放在养猪的地方。第五天放骨头的地方出现了一公一母的猪，而小米也长出来。那时，一粒小米就可以煮一锅饭，上山工作时就将一粒小米放在指甲中。地瓜叶也会长出很多地瓜。女天神与男子完成工作后就结婚了，生了五个孩子。第一个和第二个孩子都是女孩，后来成为巫婆；第三个是男的，担任祭司的工作；第四个是女孩，也是巫婆，全身盛装、亮晶晶的，可以像小鸟一样飞到天上，把东西献给天神。第五个是女孩，也当巫婆。天神交代，四个女儿如果生小孩，要将采收的小米献给天神。母亲吃了小米之后，奶水会增多；孩子长大可以说话后，小米要当成成年礼食物；结婚时，要酿小米酒、做米糕。小孩结婚后，男方要带两头猪给女方，一大一小，那是神给排湾族小猪的意义。在屋顶宰猪、烤猪时烟要达到天庭，告诉天神。猪肝、猪舌要给头目，大猪的双腿要分配给男女双方家长。
>
> 要制成小米酒需要三种药，三种花药放入小米酒，会使小米酒很香醇。制作方式是将三种花药川烫后糅进小米中，再晒干，放入瓮中，一星期就可以喝。小米可以磨成粉，做小米糕、馒头、汤圆、小米粽。婴儿祭时，煮好小米后，一粒一粒放在榕树叶上，20片就放20粒。祭祀过天神后，给产妇吃榕树叶上的小米饭，会有奶水。小米要在祭拜过后才能采收，用猪骨去祭祀，才能在采收小米时越采越多。②

排湾族各部落都讲述小米来自天神，而一粒小米能煮满一锅饭也来自天神的指示，这是小米神圣性最好的说明。

---

① 台湾总督府临时台湾旧惯调查会原著，中研院民族学研究所编译：《番族惯习调查报告书第五卷·排湾族第一册》（台北市："中央研究院"民族学研究所，2003年3月），第125—126页。

② 讲述者：范秀娥，87岁，受日式教育，以排湾语讲述；邱芳云翻译，67岁，小学毕业，鹿忆鹿于2009年7月16日屏东来义乡古楼村采录。

天神有一日交代地神要好好照顾土地及人民，作物收成时也得向天神报告，到时天神会告诉人们祭祀的仪式，并且人民要五年奉献一次。之后，便赐数十粒小米（vago）种子给他们，并交代收成之后只能吃一粒。果然时人只要煮小米一粒就能煮满一锅。但有一孕妇，她偷偷煮了一把小米，结果被烫死。天神知道后大怒，罚他们工作劳苦，有天灾和疾病，从此煮小米也要煮很多才够吃。现在，排湾族孕妇的禁忌也特别多，其中就包括不能用手抓小米，不能煮饭。地神后来嫁给了 Saloorlor，生有三女及一子，其子 Bularelen 为巫之始祖，也是排湾族的祖先。①

笔者曾多次到屏东太麻里拉劳兰部落、撒布优部落的小米田，当地种小米的情形还相当普遍，尤其是拉劳兰部落，每天都有小米收获祭的仪式，笔者已经去参加了多次的小米收获祭活动。

从往昔学者的记录到近日笔者的采录，排湾族的神话中小米都是来自天上，而小米的祭仪也是天神指示，并且原先的小米有其神圣性，一粒小米可以煮一锅饭。

（二）鲁凯族

鲁凯族与排湾族神话中都提及小米藏指甲中，也同样包括一粒小米煮一锅饭的神奇情节。

Vaculj 番 kulaljuc 社所传：往昔本社的主神 salamadang 以客人的身份降到地下界取得谷菜的种子，拿回来传给地上的人。据闻他当时在鼻中藏树豆，指甲间藏小米，头布下藏 lenguin（豆之一种），耳朵藏 kavatjang（小豆之一种），两手拿着藜、芋头及番薯的种子归来。②

那时候，我们的祖先煮饭只放一粒小米，一粒小米煮成的饭就可以使一大家人都吃饱。但是为什么现在我们做不到了呢？因为有两名妇女坏了事。这两名妇女的胆子很大。有一次，她们在一起煮小米饭。不过她们不是只用一粒小米，而是拿了许多去煮，就在水

① 龙宝麒：《排湾族的创始神话》，《边政学报》1964 年第 3 期，第 21 页。
② 《番族惯习调查报告书》第五卷，排湾族第一册，第 125 页。

要开的时候，小米膨胀得很厉害，转眼之间，屋里满地都是那些小米，而且还不断从锅里溢出来。看这个情形，那两名妇女吓得赶紧向外逃。可是，她们两人中有一个是怀孕的，行动比较慢，刚逃到窗口，就被溢出来的小米烫死了。另外一名妇女逃了出来，她就是把这件事讲出来的人。经过这次事件后，大家便再也不能用一粒小米煮一锅饭了。那个被烫死的孕妇变成了小鸟。每当小米要成熟的时候，我们所见那些叽叽喳喳地啄食穗粒的小鸟，就是她的后代。那个逃得性命的妇女名叫麻娃涅，她的丈夫名叫基告。我们现在每次祭小米神之前，会先去米仓向他们夫妇两人祝祷说："我们一直不能像过去那样以一粒米吃饱一家人，这是你们惹的祸。希望你们能把那种一粒可以煮一锅的小米给我们。"①

笔者去屏东雾台鲁凯族吉露部落，老人非常珍惜他所收获的小米，囤积在家中多年。而种植的小米田难得地出现梯田的样子。

（三）卑南族

从前的地中有大洞，可通往地下蕃社，地下蕃社拥有大量的谷物，而大南社却没有任何种子。祖先去那儿，回来均要被检查是否有带谷子，祖先心想没有食物准会饿死，便把谷物藏在生殖器回来，从此便开始耕种，食物不匮乏。

另一则神话传说也差不多，一对夫妻偷粟，丈夫将粟藏于包皮中，而妻子将芋头装入女阴中，因为她有身孕在路上发出喘气声，回来的通道即被盖住了。②

从前，一粒小米可以煮一锅饭。那时候，小米种在房屋周围，如果丈夫要出外工作，妻子只要到门外摘一颗回来煮，就可以做满一饭盒让丈夫带着吃。有一次，有一个孕妇，她的丈夫上山工作了，她，懒得煮一次饭出去拿一粒米，心想，干脆多拿一些一次煮吧，免得每餐做饭。于是她去拿了许多小米放进锅里煮，结果满屋

---

① 金荣华：《台东大南村鲁凯族口传文学选》（台北市：中国文化大学中国文学研究所，1995年5月），第25—27页。

② 余万居译：《大南社》（台北市："中央研究院"民族学研究所，1986年）。

子都是饭，把门也给堵住了。孕妇一看情形不好，要往外跑，但是已经逃不出来，最后被饭烫死了，她死后变成一只瞎眼的田鼠，整天在田里钻洞，不敢露面。①

台东县卡地布（知本）部落的小米收获祭，祭场出口挂着小米。

（四）泰雅族

泰雅族与赛德克族神话中，半粒小米就可以煮一锅饭，刘秀美、许端容教授采录的资料中，都有神奇小米的神话。

古时，祖先曾用老鼠带来的种子，播在地上，不久长出粟穗并结果，这便是粟的滥觞。当时之粟，只需一粒便够四五人安饱，且粟谷成熟后会自动走入谷仓，不用人去收割。但有个喜欢恶作剧的家伙，有一次将粟切成两半，从此，那些粟的优点都消失了。②

以前用半粒的米就可以煮一锅饭了。有一次一个年轻人煮饭，把一整粒米放进锅子里面加水煮，结果整锅的米多到都满出来了。祖灵觉得他太贪心了，糟蹋食物，就告诉他从此没有这么好的福气，以后再也没有用半粒米就可以煮一锅饭的事情了。③

（五）赛德克族

雾社蕃说，古时候有糯粟、“坡哥”、山羊粪三个村庄。有一天，三村的人聚在一起，闲聊种种的事。不久进入了酒的话题，他们互问对方，到底喝的是什么样的酒。山羊村的人说：“我们是喝用山羊的粪酿成的酒。”“坡哥”村的人说：“我们村的人都喝坡哥酒而醉。”而糯粟村的男子说：“我们不喝那种脏东西，我们是喝用糯粟酿造的美酒。不管人的心情有多郁结，只要陶然一杯粟酒，就会完全舒畅，因此我们的心情经常都是快活的。”说着就让对方的人喝粟酒。他村的人第一次喝

① 金荣华：《台东卑南族口传文学选》（台北市：中国文化大学中国文学研究所，1989年8月），第146—147页。

② 同上。

③ 刘秀美：《台湾宜兰大同乡泰雅族口传故事》（台北县新店市：中国口传文学学会，2007年10月），第19页。

到这种美酒，立刻陶然而醉。从此以后，各村都开始用粟酿酒。①

> 近年学者的调查也有同样的情节。以前有一个人在住家旁边的土地种小米，种下去三粒收成也是三粒。把一粒割成一半，煮成的饭，十几个人都吃不完，所以三粒小米，几个月都吃不完。后来这个人偷懒，想一次煮一粒，可以省事，没想到煮了半天，煮不开，锅里有小鸟的叫声，打开锅子，小鸟飞走了，后来反过来吃人们所种的小米，以后的人要很努力地种植，才能吃饱，而且又有小鸟来吃小米，大家要很费力地守护小米田，这都是因为懒惰的结果。②

（六）赛夏族

嘎拉弯社的赛夏族说法，一个男子拿小石头丢掷小鸟，小鸟受到惊吓，掉下嘴巴叼着的颗粒，飞走了，男子拾起来带回去栽培，原来就是好吃的粟。当时只要播一粒粟，就可以有差不多两斗的收获。现在的稻米是山崩后长出来，用它作为种子的。③

（七）邹族

四社蕃排剪社邹族讲述，太古时候没有米和粟，人们只吃腐败的树木及砂，或捕鹿、熊等来吃。有一次一个男子发现山芋，循根而掘，居然很长，拔出后成为数十寻的洞穴。为了探寻洞穴，夫妇俩收集鹿角，用绳索绑好作为梯，然后沿着绳梯下去，二人发现白色的颗粒非常好吃。心中顿起贪心，男子把它藏在指甲中，肚脐则放较为大粒的东西，更大的东西就顶在头上，作为笠子。女子也把种的东西都塞进同一个孔里，藏在下身私处。女子来不及逃出，被压死崖下。男子自己一个人回来，将带回的种子植，小粒的东西长出粟，大粒的长出豆，作为笠子的东西则长出番薯来。其后没听说过有人再去探寻那个洞穴。④

四社蕃的邹族神话中，女神也将一粒小米切成两个，太古的时候，

---

① 刘秀美：《台湾宜兰大同乡泰雅族口传故事》（台北县新店市：中国口传文学学会，2007年10月），第19页。

② 佐山融吉、大西吉寿：《生蕃传说集》（台北：杉田重藏书店，1923年11月），第290—291页。

③ 同上书，第288页。

④ 同上书，第582—584页。

从岩石中出来一尊女神。当时地球上还没有任何食物，因此，女神有一次去向天乞求食物。住在天上的神，听到祂的声音东西。女神取米一粒，把它切成两个后，赐给了很多的鱼类、兽类、米等的煮成了热喷喷的满锅的饭。①

（八）布农族

郡蕃的布农族流传：

> 古时候，人是用双手搓粟以去壳，后来人们将木头凿出凹槽以当臼，再用杵来捣粟。据说当时一粒粟就足以养活全家，但后来因零碎的粟掉入石墙缝内并变成了老鼠，粟也因此不再增加。②
>
> 相传，古时候的人只要煮一粒小米，就可以让家人都吃饱。因此在布农人看来小米是无比神奇的谷物，每一餐都很珍惜这一粒小米，小心地把它煮成一锅饭，让一家人吃个饱，大家过着不愁吃，快乐的生活。但是有一天，部落里有一户人家的懒惰妇女，觉得每天每餐只煮那么一粒小米，一天还要煮三餐不是太麻烦又太没脑筋了吗？自认自己很聪明的这位妇女，异想天开的抓了一把小米放到锅里去煮，她想一次就煮好几餐份的饭，这样可以省掉一天煮三餐的麻烦。可是，当小米快要煮熟的时候，一粒粒小米都膨胀的从容纳不下的锅口溢了出来，流得满地都是滚烫的小米，把煮饭的妇女也烫死了。从此，布农人更以虔诚的心来看待小米，不但不敢浪费任何一粒小米，即使是小米的耕作也都以虔诚的心来播种，除了要遵守许多禁忌之外，从开垦播种到收割入仓，也都要举行相关的祭仪求神保佑能够顺利。③

（九）阿美族

1918 年，英国著名的人类学家弗雷泽（James George Frazer）在

---

① 《生蕃传说集》，第 577 页。

② 台湾总督府临时台湾旧惯调查会原著，“中央研究院”民族学研究所编译：《番族调查报告书》第六册，布农族前篇，（台北市：“中央研究院民族”学研究所，2008 年 5 月），第 199 页。

③ 林道生：《原住民神话与文化赏析》（台北市：汉艺色研，2003 年 10 月），第 55—56 页。

《旧约中的民间传说》（*Folklore in Old Testament*）一书中收录了当时世界各国发现的洪水神话资料，其中有六则关于台湾原住民的洪水神话资料。弗雷泽提及，这六则资料都来自于日本学者石井真二。有一则阿美族奇密社的洪水神话，包括有怀孕中的妇女耳朵长出小米的情节，因为这份资料极为难得，笔者请助理于千乔将其详细译出。

在远古的时候，有一对天神夫妇，叫做 Kakumodan 和 Sappatorroku，他们带着两个小孩，Sura 和 Nakao。他们降临在一个叫做 Taurayan 的地方。同时，他们也带着一只猪和一只鸡。有一天，有另外两个天神 Kabitt 和 Aka，在打猎的时候，看到了那只猪和鸡，便起了贪念。所以这两个天神就去找 Kakumodan，要求他给他们猪和鸡，但是没有任何可以提供交换的东西，所以 Kakumodan 就委婉地拒绝了他们。但是，这个举动把 Kabitt 和 Aka 激怒了，他们觉得这是个侮辱，想要报仇，杀了 Kakumodan。为了这个恶毒的计划能够实行，他们大喊着要四个海神 Mahahan、Mariyaru、Marimokoshi、Kosomatora 来帮忙，他们也答应了。他们跟 Kabitt 和 Aka 说："从现在开始的五天起，当满月出现，大海将会发出隆隆声，就准备跑到最接近星星的山顶上吧！"所以，在第五天来到时，没有等到隆隆声出现，Kabitt 和 Aka 就跑到山顶上。当他们到达顶点时，海突然开始隆隆作响，越升越高，很快地，Kakumodan 的房子就被洪水淹没了。但 Kakumodan 夫妻随着涌起的潮水载浮载沉，没有被淹没，然后他们爬上了梯子，到达天空。因为事情来得太过紧急而且危险，他们受到很大的惊吓，来不及救出两个小孩。于是，当他们到达安全的高空，他们才想起自己的小孩，感到非常焦虑，他们大喊着孩子的名字，却没有任何声音回应。然而，这两个小孩，Sura 和 Nakao，他们并没有被淹死。当大洪水侵袭他们的时候，他们躲进了一个木臼里，这个木臼刚好就放在他们房屋外的院子。因为这个不太坚固的木臼，他们得以逃到 Ragasan 山。这对兄妹发现他们是这世上唯一的人，他们害怕近亲婚配会激怒古代的神，不过，他们仍变成夫妻，生下了五个孩子，三男二女，他们也有各自的名字。这对夫妻想要避免天神发怒，所以在性交的时候，中间用草席隔开。而第一种谷类，也就是小米，就是在妻子怀孕时，从她的耳朵里长出来的。在适当的时间，这对夫妻还要学习庆祝耕种祭典。[①]

---

① 林道生：《原住民神话与文化赏析》（台北市：汉艺色研，2003 年 10 月），第 55—56 页。

与以上类似的神话情节也出现在后来小川尚义、浅井惠伦与佐山融吉的调查采录中，耳朵中长出小米，唯一的区别是，石井真二的采录是怀孕女人的耳朵长出小米，而后来小川与佐山的调查中，是生病而耳朵痒的女人的耳中长出小米。从前天上有两个神下到地上来，生下两兄妹。两兄妹隔着打过洞的山羊皮发生性关系，而有了五个孩子，四男一女。有一次，母亲 Nakao 病了很久，觉得耳朵痒，抓了一抓，结果有粟谷冒了出来。孩子们就决定种这颗粟，但父母认为此事必须向天上的父亲 Kakumolan 和母亲 Sappatorroku 先报告一番，果然，他们二神就教授粟的栽培法、收割法及相关的祭祀细节。①

另一种异文如下：一日，Nakao 突发高烧，变成聋子，且耳朵很痒，她伸手挖耳朵，挖出一种圆圆小小的粒状东西，随手往地上一扔，几天后，该处长出几颗小草，后来又结出小果，取一粒来煮，变成数小粒，Nakao 另取一粒，切成数片，取其中一片，刚好煮出一锅饭，这便是粟，因被切过，粟壳的表面才有如今可见的条痕数道。②

（十）达悟族

伊莫罗兹多社的达悟族叙述，古时，红头屿没有粟，可是听说在陆地（台湾本岛）有，于是便有男女数人到台湾取种子，一个机智的女人将粟种藏在阴部，所以顺利带回，此为岛上有粟的开始。③

从以上各族的小米神话传说可归纳出几个特点，小米的来源几乎不出天上、地底或远方，是一个神圣的他界所有。而小米有时是偷来的，又常是半颗、四分之一颗，或一小片，或一颗就可以煮一锅饭。台湾原住民常是以原有小米的神圣性来讲述一个黄金时代。相关资料可参考笔者的其他论文。④

---

① 小川尚义、浅井惠伦：《原语による台湾高砂族传说集》（东京：刀江书院，1935），第447—448页。

② 台湾总督府临时台湾旧惯调查会原著，“中央研究院”民族学研究所编译：《蕃族调查报告书·第2册·阿美族》（台北市：“中央研究院”民族学研究所，2008年5月），第95页。

③ 佐山融吉、大西吉寿：《生蕃传说集》，第286—287页。

④ 鹿忆鹿：《台湾原住民的粟种起源神话》，国家台湾文学馆“台湾民间文学学术研讨会暨说唱传承表演”，收入《台湾民间文学学术研讨会暨说唱传承表演论文集》，2004年。

鹿忆鹿：《偷盗谷物型神话——台湾南岛语族的粟种起源神话》，日本西南大学《国际文化论集》第22卷第1号，2007年10月，第185—192页。

六　小米祭仪、文化

在台湾各原住民族间，小米是神圣的农作物。在小米的播种和收刈期间，禁忌甚多。只有小米具有宗教的重要性，差不多所有的农耕仪礼，都和小米有关。因为台湾原住民文化代表东南亚文化的较古层次，所以小米在区内的分布的研究，有其重要性。鹿野忠雄曾研究谷类在东南亚的分布，指出粟的分布区的广阔，其分布线，自台湾和菲律宾之东边起，南下经哈马后拉岛（Halmahera）和新几内亚（New Guinea）之间，再经西兰岛（Ceram）之东北而至卡伊岛（Kai Island）和阿鲁岛（Aru Island）之间。[①] 陈奇禄又提出补充，在鹿野的分布线外，新几内亚的叔腾群岛（Schouten Islands）和密克罗尼西亚的帛琉岛（Palau），也有粟的耕作。[②]

今日东南亚的居民虽以米为主食，但代表东南亚文化古层的台湾原住民却只有小米的农耕礼仪而没有稻米的农耕礼仪。他们在农耕祭仪期间，禁忌食用以稻米做成的糕饼或用稻米酿制的酒，因为稻米不是他们的固有食物。这一事实可以说明稻作文化在台湾原住民各族群间，为时未久。

一般人只要提到原住民，就会想到小米酒、小米麻糬、小米粽子，而更引人注目的当然是原住民的收获祭、丰年祭或黑米祭；而原住民的所有祭典，也几乎都与小米有关，小米的生长周期其实就是原住民的历法。

小米的播种到收割、贮藏都有祭仪，以小米贯穿所有的生命祭仪，原住民是名副其实的小米文化。

所有的原住民几乎都有相关小米播种收获的祭仪。

浦忠成的意见最有代表性，他认为邹族最主要的祭仪与粟的播种收获有关，每个氏族的宗家都有祭粟仓，而祭仪中使用的糕与酒，都是用粟制成，足以证明其农耕的历史久远。邹族所从事的粟作祭仪可分为三类：播种祭、除草祭和收获祭。播种祭是将粟种送至地下，象征粟的生命的开始；收获祭又分收割、收藏二祭，其意义是在保存加强已经成熟的粟的生命力。稻作技术传入邹族为时较晚，且所种为旱稻，其作为食粮的重要性也不如粟，所以邹族有关稻作的祭仪远远不如粟作祭仪那般神圣，其形式

① 鹿野忠雄：《东南亚细亚民族学先史学研究》（1），东京，1946 年，第 278—295 页。

② 陈奇禄：《东南亚区的主食区和主食层——兼论台湾土著诸族农作物的来源》，第 130 页。

仪是粟作祭仪的雏形。邹族对于水稻全然不进行祭仪。[1] 因为重视小米祭仪，才普遍流传小米起源神话。小米神话传说与祭仪正是文化的反映。

何廷瑞认为布农族季节的知识中最重要者莫过于粟的种植，他们认为种粟最合适的季节是：栎发芽时、李正开花时、绯樱凋谢前、星座 busul 在黎明时全数现身于空中时。上述自然现象，在观测季节的循环是一种很聪明的行为，因为对每年的季节气温最灵敏者莫过于植物本身，星宿的运行也等于时间本身之运行一般。所谓的某某月，并不是我们现代人所谓有 29、30 或 31 天的月而是称某某祭仪或某某农事的月，故月数常不止 12 个月。丹社群的农历表每月有主要农事或农祭的内容："整地祭仪"、"播粟、稗、薏苡祭仪"、"除草祭仪"、"驱虫祭仪"、"粟结实祭仪"、"粟收获祭仪" 等。[2]

何廷瑞将布农族的粟作祭仪特色归纳有下列几点：

（一）农祭的作物有粟、稗、薏苡、芋头、番薯与豆，显然以粟祭为中心。布农族的粟作祭仪特别繁琐，丹社群 Telusan 社的粟作祭仪竟达 50 天，几乎占了一年之七分之一。

（二）布农族对粟种的来源有神话叙事，所以粟被认为是神圣的作物。该族对粟的态度是拟人的，比如说粟属男性，有灵魂可移动，有眼睛可看，有耳朵可听，有鼻可嗅及有嘴可吃或说话，等等。具体化是父粟与子粟的观念。邹族之粟婆及神圣手杖或达悟族的圣粟可能与布农族上述观念有关。

（三）布农族农历（农作及农祭）是一种依靠自然的、有形的、具体的变化为基础，季节的变化决定于植物现象、星的显现，一年的周期则以农祭的周期为准。

（四）农祭（包括粟作祭仪）的目的为祈求丰年以利人口兴旺，其方式为一方面向神作迎福避祸的祈祷，另一方面向谷物本身施以丰收劝诱的巫术，再则人们严守禁忌以确保其丰收。

（五）粟作祭仪的每项祭仪多长数天，但中心祭仪只有一天或两天，举行祭祀的主要地点一为祭田，二为屋内谷仓旁的种粟筒。

（六）粟作祭仪的祭品以酒、粟、鸡、猪为主。[3]

北部阿美族自耕作物小米的转变顺序和祭典、狩猎等每年例行性周而

---

① 浦忠成：《库巴之火——台湾邹族部落神话研究》（台中市：晨星出版社 1996 年版），第 103—118 页。

② 何廷瑞：《布农族粟作祭仪》，《考古人类学刊》1958 年第 11 期，第 92—99 页。

③ 同上。

复始的活动中，即可佐证有十二个不同月份的存在。至于为何以小米播种时为农耕祭典等的记忆标准？为何以播种小米的时候当作现行月？他们答称是祖先所定，并不知其理由。①

而卑南族的传统宗教活动是围绕着小米周期进行，通常小米播种期也是大猎祭（即年祭）举行的时间，卑南族人是以大猎祭计算一年的开始。国历七月，台东知本、建和、初鹿、龙过脉、南王、下宾朗都会举行小米收获祭。②

平埔族群饮食来源多元但颇简单，不同区域间略有差异。小米、猎物是一般共通的食物。巴则海族木甑（Wooden Steamer of the Pazeh Tribe），现藏于台湾博物馆中。巴则海族木甑为烹煮小米饭的用具，铁锅传入巴则海族后，族人烹煮时，置木甑于盛水的铁锅中，口上再盖上木盖。

平埔族的木臼（Wooden Mortar），现在也藏于台湾博物馆中。木臼为原住民传统舂小米以备烹煮的普遍用具。笔者在拙作《洪水神话——以中国南方民族与台湾原住民为中心》曾讨论木臼在原住民小米文化中的重要性，木臼从烹煮小米时的器具，延伸到避水工具，甚至成了祭仪时必备的象征物。

凯达格兰族陶甑（Ceramic steamer of the Ketagalan Tribe），采自三貂社，约19世纪末至20世纪初。这也是平埔族群传统烹煮小米的器具，叠合两陶器所制成，中间有气孔，将水倒入下壶，待煮的食物置于上壶之底，加热时蒸气通过气孔而将食物蒸熟。③

七　后　语

不论是半粒米或一粒米煮一锅饭的神话，都能见出小米神话的神圣性，而神圣性当然是表现在原住民的小米农耕仪式祭典的信仰中。我们可以说，原住民的神话传说中，最能彰显原住民文化意义的莫过于神奇小米的神话母题。

在这几年执行国科会计划期间，笔者除了走访台湾原住民各部落之间做采录调查，也阅读了中国典籍中有关考古学、文学上的小米资料，

---

① 临时台湾旧惯调查会编：《蕃族惯习调查报告书·第二卷》（台北市："中央研究院"民族所，1996年），第52页。

② 简扶育：《祖灵昂首出列》（台北市：幼狮文化公司2003年版），第111页。

③ 三份相关舂捣小米、烹煮小米的器具资料都来自于台湾博物馆的馆藏说明。

也接触了韩国、日本有关小米神话相关记载，深切地了解到原住民小米神话传说与小米文化的特殊性、神圣性，及其始终未曾断绝的可贵处。

参加过许多的收获祭祭典，不曾像今年夏天这样伤恸。台东太麻里、知本温泉、屏东三地门、雾台、高雄茂林、嘉义阿里山，似乎天地在眼前崩塌。不舍每一块小米田，不舍生命与文化，流逝。

参考书目

（一）专著

J. G. Frazer, The Great Flood, Macmillan and Co. Limited St. Martin's Street London, 1918。

佐山融吉、大西吉寿：《生蕃传说集》，台北：杉田重藏书店 1923 年版。

小川尚义、浅井惠伦：《原语による台湾高砂族传说集》，东京：刀江书院 1935 年版。

鹿野忠雄：《东南亚细亚民族学先史学研究》，东京：矢岛书房 1946 年版。

何炳棣：《中国农业的起源》，香港：香港中文大学出版社 1969 年版。

《大南社》（余万居译），台北："中央研究院" 民族学研究所 1986 年版。

金荣华：《台东卑南族口传文学选》，台北：中国文化大学中国文学研究所 1989 年版。

金荣华：《台东大南村鲁凯族口传文学选》，台北：中国文化大学中国文学研究所 1995 年版。

浦忠成：《库巴之火—台湾邹族部落神话研究》，台中：晨星出版社 1996 年版。

胡兆华：《人类发展的过去现在及未来—农耕、文化、生态》，台北：兴大文教基金会 2000 年版。

简扶育：《祖灵昂首出列》，台北：幼狮文化公司 2003 年版。

林道生：《原住民神话与文化赏析》，台北：汉艺色研 2003 年版。

臧振华：《先民履迹—南科考古发现专辑》，新营：台南县政府 2006 年版。

许端容：《台湾花莲赛德克族民间故事》，新店：口传文学会 2007 年版。

刘秀美：《台湾宜兰大同乡泰雅族口传故事》，新店：口传文学会 2007 年版。

（二）论文

何廷瑞：《布农族粟作祭仪》，《考古人类学刊》1958 年 11 月，第 92—99 页。

龙宝麒：《排湾族的创始神话》，《边政学报》1964 年第 3 期，第 21 页。

陈奇禄：《东南亚区的主食区和主食层——兼论台湾土著诸族农作物的来源》，《包遵彭先生记念论文集》，台北：国立历史博物馆等编印，1971 年。

鹿忆鹿：《台湾原住民的粟种起源神话》，国家台湾文学馆《台湾民间文学学术研讨会暨说唱传承表演》，收入《台湾民间文学学术研讨会暨说唱传承表演论文集》，2004 年。

张光直:《论中国文明的起源》,《文物》2004 年第 1 期。

鹿忆鹿:《偷盗谷物型神话——台湾南岛语族的粟种起源神话》，日本西南大学《国际文化论集》2007 年第 22 期。

黄树民:《东亚小米文化源流》，中研院《知识飨宴》系列（4），2008 年，第 75—103 页。

民间叙事的传承与表演

北京师范大学　杨利慧

一　绪　论

民间叙事，是指在不同集团的人们当中流传的、对一个或一个以上事件的叙述，它们主要通过口头来进行交流（所以又被称为“口头叙事”），而且往往以众多异文形式存在。民间叙事涵盖的范围十分广泛，其中既包括神话、民间传说、狭义的民间故事、笑话、史诗、叙事歌谣等传统的文类，也包括日益受到当代学者关注的个人叙事、都市传说、逸闻等。民间叙事不仅一直是民俗学、民间文艺学领域最受重视的研究内容之一，而且还常常引起诸多文艺学家、人类学家、语言学家、心理学家和历史学家的浓厚探索兴趣。

现代学科意义上的中国民间叙事学，在兴起以来近一个世纪的历程中，取得了丰硕的学术成果，并为今天和未来的学术发展奠定了坚实的基础。但是，如果立足于国际民间叙事学近年来所取得的成绩，来反观中国民间叙事学的研究视角和方法，就会发现，中国的民间叙事学，与较早阶段国际民间叙事学的发展状况相似，长期以来占据主导地位的，是以文本研究为主的视角和方法，研究者所关注和分析的，主要是被剥离了语境关系的民间叙事作品本身。[①] 而且，学者们打量叙事文本的眼光和分析模式，主要是历史溯源式的，即往往是通过对书面文献的考据，

---

① 甚至在搜集和采录民间文学时也主要以文本的采集为主，例如20世纪80年代开始的著名的“民间文学三套集成”工作。但是，这不表示其中完全缺乏对讲述活动的关注。实际上，中国学者对民间叙事讲述活动的关注从20世纪初叶即已肇始，50年代已取得了相当丰硕的成果，80年代以来，一些学者更加自觉地把讲述活动的总体研究纳入了民间文艺学的学科体系之中［例如钟敬文主编《民间文学概论》，（接下页）

或者结合口头叙事文本，或者再有考古学材料，通过对文本形态和内容的梳理和分析，追溯其原始形貌和原初含义，勾勒它在历朝历代演变的历史脉络，并探寻其可能蕴涵的思想文化意义。应当说，历史视角和历时性方法的形成，是与中国悠久的社会文化传统分不开的，它是中国学者在分析中国文化事项上的一个特点和长项，也是认识事物本质的一个有力途径。但是，总是从“文本的历时性研究”的思路和模式出发去分析民间叙事，却不免单一和僵化，更重要的是，它忽视了民间叙事的一个重要特点，即它往往是在特定语境中由一个个富有独特个性和讲述动机的个人来讲述和表演，因而不可避免要受众多即时和复杂的因素的协同作用。这种忽视限制了对民间叙事的许多本质特点的深入探讨。

近 20 年来，尤其是近五六年，国内一些学者在研究实践中注意到了民间文学文本的动态而复杂的形成过程。一部分中青年学者，受国际上较晚近的学术思潮的影响，开始更自觉地反思和探究文本与语境、文本与传统、文本与表演者和听众之间的关系等并取得了一定的成绩。但总的来说，这方面的工作依然需要进一步拓展和深入，特别是应该进一步加强在民族志基础上，对特定语境中发生的某一表演事件和实际动态交流过程的细致描述和微观考察，从而更深刻地展示民间叙事的动态而复杂的表演过程和文本化过程，展示民间叙事的文本与语境、传统与创造、讲述人与参与者之间的交流与互动的过程。

本文将参照国际民间叙事学领域里较晚近的学术理论，特别是参照表演理论与民族志诗学的视角和方法①，对河南省淮阳县人祖庙会上的

(接上页) 张紫晨著《民间文艺学原理》，许钰著《口承故事论》，段宝林多次提出的民间文学“立体描写”方法等]。但是，与文本研究相比，关于讲述活动以及讲述人的研究远为不足，有关民间叙事讲述活动的考察和研究也多集中于对故事家个人生活史、故事传承路线、讲述风格等问题的静态描述，而对其在具体语境下的传承和讲述行为的动态过程则很少关注。

① 关于表演理论与民族志诗学的理论主张、个案研究以及相关批评，参见拙文《表演理论与民间叙事研究》(《民俗研究》2004 年第 1 期)。关于“表演”的含义和本质，鲍曼曾经在《作为表演的语言艺术》一文中明确指出：“表演是一种说话的模式”、“一种交流的方式”，它“因（表演者）对观众承担着展示自己交际能力（communicative competence）的责任而存在，这种交际能力依赖于能够用社会认可的方式来说话的知识和才干。从表演者的角度说，表演要求表演者对观众承担有展示自己达成交流方式的责任，而不仅仅是展示交流的有关内容；从观众的角度来说，表演者的表述行为达成的方式、表述技巧以及表演者展示的交际能力是否有效等，将成为被品评的对象。此外，表演还标志着通过对表达行为本身内在品质的现场享受而使经验得以升华的可能性。因此，表演会引起对表述行为的特别关注和高度自觉，并允许观众对表述行为和表演者予以特别强烈的关注”。Richard Bauman. Verbal Art as Performance. 1977, Rpt Illinois: Wavel and Press, Inc. , 1984, p. 11.

两次兄妹婚神话的表演事件进行微观考察和细致描述，通过分析两位讲述人对神话与现行伦理婚姻制度之间以及故事发展逻辑本身存在的矛盾的不同处理，着重解决两个方面的问题：（1）探讨以下一些目前在中国民间叙事学及神话学领域里尚很少被论及的学术问题：作为一种古老的民间叙事文类，神话文本是如何在表演过程中得以呈现与构建的？在讲述过程中，讲述人与参与者之间、传统与个人创造性之间如何互动？有哪些因素在共同参与讲述过程并最终塑造了神话文本？神话作为传统文化资源，如何被那些具有创造性的个人加以改造和利用，从而赋予他们今天的现实生活以意义。（2）通过这一个案研究，力图进一步突破表演理论的局限，结合多种视角和方法的长处，运用“综合研究法”对民间叙事进行更深入和全面的探讨——在研究“作为口头表演的民间叙事”时，应该把中国学者注重历史研究的长处和目前一些西方理论（包括表演理论）注重“情境性语境”和具体表演时刻的视角结合起来；把宏观的、大范围里的历史—地理比较研究与特定区域的民族志研究结合起来；把静态的文本阐释与动态的表达行为和表演过程的研究结合起来；把对集体传承的研究与对个人创造力的研究结合起来。

二　兄妹婚神话的一般叙事模式

兄妹婚神话，或称“兄妹始祖型神话”，是世界范围内流传相当广泛的著名神话类型，在东亚、东南亚一带蕴藏量尤其丰富。有学者认为，这一类型的神话甚至构成了东南亚文化区的一种“文化特质”①。

中国的兄妹婚神话数量极其丰富，异文也很多，但它们的基本情节结构还是比较稳定的，笔者依据自己近年来所搜集的418则兄妹婚神话，同时参照以往其他学者的概括，将中国各民族流传的兄妹婚神话的一般情节结构构拟如下：

1. 由于某种原因（洪水，油火，罕见冰雪等），世间一切人类均被毁灭，仅剩下兄妹（或姐弟）两人。

2. 为了重新传衍人类，兄妹俩意欲结为夫妻，但疑惑这样做

① 芮逸夫：《苗族的洪水故事与伏羲女娲的传说》，见《中国民族及其文化论稿》，台北艺文出版社1972年版，第1059页。

是否合适。

3. 他们用占卜的办法来决定，如果种种不可思议的事情（滚磨、合烟、追赶、穿针等）发生，他们将结为夫妻。

4. 上述事情发生，于是他们结婚。

5. 夫妻生产了正常或异常的胎儿（如肉球、葫芦、磨刀石等），传衍了新的人类（切碎或者打开怪胎，怪胎变成人类或者怪胎中走出人类）。

大多兄妹婚神话中的主角都没有名字，往往只交代是“哥哥和妹妹”，有时也有“姐弟”、“姑侄”、“母子”、“父女”等异称。一些神话中的“兄妹”也有名有姓，但其名姓往往因地域、文化背景的不同而有差异。其中较有共通性的是“伏羲兄妹”及其各种异称，如“伏依兄妹”、“伏哥羲妹”等。少数异文还交代了“妹”的名字为“女娲”。

伏羲、女娲是中国神话世界中赫赫有名的尊神。相传伏羲发明了八卦、制作了婚嫁的礼仪、结绳为网、冶金成器、教民熟食，又是一位春神兼主管东方的天帝。女娲的事迹主要包括抟土做人、炼石补天、兄妹结亲繁衍人类等。许多学者认为，伏羲与女娲原本并没有联系，而且他们与兄妹婚神话也没有什么关系，他们在汉代的史乘和汉墓画像中才开始被频繁地联系在一起，而他们与兄妹婚神话的粘连，大约更晚。①

兄妹婚神话在文化史上的出现是很早的，有人认为它产生于原始时期血缘婚姻正在流行或被容许的时期，也有人认为它产生于由血缘婚姻向氏族社会过渡的时期。至于它在中国文献记录中的最早出现年代，目前尚有争议。有人结合汉代石（砖）刻画像，认为可追溯到汉代；也有学者根据对敦煌残卷的阐释，认为这一神话出现于六朝时期。不过多数学者认为其最完备的文字记录，出现在唐代李冗的《独异志》中，其中的故事与兄妹婚神话的常见叙事模式相比，缺少了“洪水为灾”和“孕生人类”的母题，添加了对后世婚姻习俗的释源性解释，其余核心母题则大体一致。

由于这血亲婚配的兄妹二人繁衍（或重新繁衍）了人类，他们在许多地方被尊称为“人祖爷”和“人祖奶奶”，或“高祖公”、“高祖婆”。

---

① 杨利慧：《女娲的神话与信仰》，中国社会科学出版社 1997 年版，第 14—19、96—100 页。

三　兄妹婚神话的讲述与表演

1993年三四月间，笔者随同河南大学中文系的张振犁、陈江风、吴效群等老师，赴河南省淮阳县、西华县和河北省涉县进行女娲神话的田野调查，以搜集相关口头资料，同时实地考察女娲神话和信仰传承的文化环境。在淮阳的人祖庙会上，我们遇到了两次兄妹婚神话的讲述与表演事件。

淮阳位于河南省东部，地处黄淮冲积平原，沙颍河北岸。面积1469平方公里，耕地150万亩，下辖6镇14乡，人口124.12万人。西周时置陈国，春秋时置陈县，以后历经沿革，1913年废陈州府，改淮宁县为淮阳县。现属周口地区所辖。

相传淮阳是太昊伏羲氏的都城，伏羲自然是这里最显赫的尊神。城北的蔡河北岸，建有"太昊陵"，俗称"人祖庙"，主要供奉伏羲，据说始建于明初。统天殿是庙内的主体建筑之一，内塑有伏羲手托八卦的塑像。殿后有显仁殿，显仁殿后为伏羲陵，陵前有碑，上书"太昊伏羲氏之陵"。碑前修有一个大香火池，供香客焚香烧纸之用。1949年以后由于"破四旧"等政治浪潮的冲击，太昊陵内的建筑毁坏大半。改革开放以来，随着国家政策的调整，政治文化环境逐渐宽松，长期被视为"封建迷信"的人祖信仰又成了当地最为重要的文化资源之一，地方政府和民间社会从各自不同的目的和需要出发，在"重修太昊陵"的目的下统一起来。

每年农历二月二到三月三，太昊陵都有庙会，方圆五六百里的群众纷纷赶来朝祖进香，每日人数往往上万。我们来时虽已是庙会尾声，然而陵前小路两侧、蔡河两岸依然密布着许多销售拜神用品和地方特产的摊点。陵内更加热闹，鞭炮声、唢呐声、唱经声不绝于耳，来来往往的人络绎不绝。

3月22日下午，我们去太昊陵考察有关伏羲女娲神话的传承情况。所遇到的第一位比较重要的神话讲述者是王东莲，她是一位正在自家手推车旁卖地方小吃的农村妇女，58岁，淮阳东关人。我们先问她知不知道人祖庙的来历。于是她讲了一个朱元璋重修人祖庙的传说。讲述还算流畅，细节也具体生动，不过也常有叙述不清楚的地方，每到这时候她就用含糊的语句带过去，以语音的连续来弥补叙事内容的欠缺和叙述

过程的断裂。这一讲述特点和叙事策略在后来她讲述兄妹婚神话时更加明显。

她在给我们四个显然是“外地来的读书人”讲故事时，不一会儿就围上来许多香客，包括下文将要谈到的张玉芝。当我们问王东莲一些问题时，有不少人帮着回答，讲述过程中也有人对她的讲述技巧及其对神话内容的把握表示质疑，从而构成了一个开放的、互动的讲述与交流情境，并影响了讲述者的叙事策略和最终的文本形成。

听她讲完人祖庙的传说后，我随即问她知不知道人祖爷和人祖奶奶的故事，她就给我们讲了一个女娲兄妹结亲的神话。以下是她讲述的文本①：

王东莲（以下简称王）：天塌地陷的时候，就没有人烟儿了，对不对？就有两个学生这个｛……｝书单上可能有这些事。他就一天拿一个馍，这个—— 叫龟吃了，两天拿一个馍，｛也叫龟吃了。｝他是姊妹俩。撂｛到｝龟肚 = 嘴里叫龟吃了。天塌地陷了，哎，他俩咋弄哎？没有啥啦，就出来一个龟。叫龟<u>驮住，驮住</u>他姊妹俩，叫他姊妹俩渡过来。以后咧，人家说｛……｝我也是听故事听人家讲的，说这个龟叫馍<u>衔到肚里啦</u>，那是假的吧？「哈哈大笑」衔到肚里啦，反正这两个学生基本饿不住。这没有人咋弄哎？这过了几年啦……反正，天呢，也没有了；地，也陷了；｛到处｝成水了；没有啥啦。这咋办咧？没有办法。人家说是｛……｝到多少时候呢｛……｝这个——一天｛……｝长严了，地下咧有点草了，他俩个就｛从｝龟肚里｛出来了｝。就<u>龟肚里啦——</u>。｛在里面呆了｝三年吗……也不知道是多少……这个不详细。东北角人家说没有长严，东北角冷啊——。人家说，东北咧是掌冰凌茬住的。女娲掌冰凌茬住的，所以东北冷。

陈江风（以下简称陈）：女娲掌冰凌茬住的？

王：哎。

① 本文的文本誊写是为了尽可能充分展示出特定语境下神话讲述的动态过程及其互动交流，尽量保持其口语和方言特点。为在书写语言中体现口头性的特点，这里采用了一些符号：下画线：表示讲述人的强调；｛｝表示在口头叙事中没有说但是按照故事逻辑应该有的内容；「」表示讲述人或听众的表情或动作等……表示打断、插话；=表示讲述人对讲述的修正；｛……｝表示犹豫、不连贯；——表示拖长声音；「……」表示讲述中的省略；//表示几个人同时插话。

//张玉芝（女，82岁）：刮东北风冷，不刮东北风也不冷。

//听众三（老太太）：刮东北风——

//听众四（老太太）：你别吭气儿啊，他在录像哩＝录音哩

//听众三：怎么不让吭气儿呢？

//张玉芝（以下简称张）：他在录音哩。

//王：「对张」你老人家来讲吧？中不中？

//听众四：她讲的比你讲的详细。

杨利慧（以下简称杨）：您说完。

王：我这是胡说。

杨：「提醒地」女娲——

王：哎——这个——刮东北风就冷，不刮东北风为啥冷哎？对不对？

杨：女娲就是那两个学生中间的一个？

王：哎——，对了。

//听众：——他姊妹俩。

杨：就是人祖爷和人祖奶奶吗？

王：哎。人祖姑娘，不能说“人祖奶奶”，人祖爷就没有结亲。

//张：根本都没有结亲。

吴效群（以下简称吴）：那没有结亲怎么会有的人呢？

王：你听啊。他｛姊妹俩｝上到一座山上，人家说｛……｝这没有啥了，怎么办呢？姊妹俩不管结亲，姊妹俩咋结亲呢，是不是？山上人家说有一盘磨，有一盘磨咧，往底下推，合住｛就结亲｝；要是散了，往两边分了的话，它就是为媒人的意思，咱姊妹俩就还是姊妹俩；要是一盘磨推下去合一块，那咱姊妹俩就成夫妻。推下去这盘磨，那有不散的时候？那它<u>就没有散</u>！

//张：——哎，就是散啦，他才没有成两口子哩。

王：散啦？<u>没有散</u>！就是一盘磨推下去了，它没有散。那你不能那样说，对不对？因为啥咧？山下面有棵树，（磨被）飞挡在树上了，就是这样它没有散。

……（下略）

王东莲显然很愿意向我们几个“外地来的读书人”展示她所掌握的传统地方知识，对我们的询问反应积极，配合也很主动。兄妹婚神话在这里成为她与我们进行交流的重要文化媒介，这是她将兄妹婚神话的传

统知识“再语境化”的主要原因。她讲述的这则伏羲女娲的兄妹婚神话大体完整，基本是中原一带汉民族中比较常见的兄妹婚神话类型。[①]故事中的母题，如天塌地陷世界毁灭、兄妹始祖劫后余生、滚磨卜婚、血亲婚配并再传人类等都出现了。只是其中粘连上了补天母题，而且，与兄妹婚神话的常见叙述类型相比，其中兄妹结婚后传衍人类的方式变成了中原一带比较流行的兄妹捏制泥人，而不是生育了正常胎儿或者怪胎。

兄妹始祖缔结血亲婚姻之后再传人类的方式，是这类神话中特别受到学者们关注和讨论的问题。如上所述，在兄妹婚神话中，最为常见的繁衍人类的方式是夫妻生育了正常或异常的胎儿，传衍了新的人类。但是，在汉民族中，尤其是在中原一带，兄妹血缘婚姻缔结之后，繁衍人类的方式有时变成了捏制泥人。这在故事自身发展的逻辑上是存在着一定的矛盾的。因为在神话讲述中，兄妹之所以血亲乱伦，是为了不得不在大灾难后没有人烟的情形下重新繁衍人类。可是在许多这类神话中，兄妹结婚后，这一动机似乎被忘记，中间缺乏必要的交代，就直接代之以通过捏泥来造人，从而造成了叙事逻辑上的矛盾。有学者认为，这一矛盾出现的原因，是由于此类神话表现了“极强烈地反血缘婚态度”，“是在长期传承的过程中，受了后起的族外婚、封建时代森严的婚姻制度及其伦理观念（‘同姓不婚’）等的影响，而使它（指兄妹婚神话——引者按）的面貌、性质起到了或小或大变化的结果”[②]。从王东莲对于兄妹血缘婚姻的态度来看，这一看法无疑是很有见地的。王东莲在讲述中，特别是在故事前半部分的叙述中，对兄妹血亲乱伦是强烈否定的，她（也包括其他好几位听众）一再声明不能叫女娲“人祖奶奶”，而要称“人祖姑娘”，坚决认定“人祖爷就没有结亲”，“姊妹俩咋结亲呢”。即使在后半部分述及兄妹结婚、捏制泥人、再传人类的情节后，她依然不顾自己叙述上的前后矛盾，坚持对女娲要称“人祖姑娘”。在随后发生的第二位讲述人张玉芝老人的讲述中，兄妹婚神话依然与抟土造人神话粘连在一起，而且对于兄妹血亲乱伦也持强烈的反对态度。不过她们对神话因为粘连和变异而引起的故事发展逻辑上的矛盾有着不同的处理方式，这一

---

① 张振犁、程健君编：《中原神话专题资料》，中国民间文艺家协会河南分会内部印行1987年版。

② 钟敬文：《洪水后兄妹再殖人类神话》，见《钟敬文学术论著自选集》，首都师范大学出版社1994年版，第229—230页。

点，我们将在下文详细讨论。

这一讲述神话的过程显然是由讲述者、研究者和其他听众共同参与、互动协作而构成的，讲述人关于兄妹婚神话的传统知识也在这一动态的、互动协商的交流过程中被具体化，并最终构成了一个“特定”的神话文本，在外来研究者的要求下王东莲开始讲述伏羲女娲兄妹婚的神话，但在讲述进行到一半时，几个年龄更大甚至更会讲的听众对她的某个释源性解释表示不赞同，打断了她的思路，话题被岔开去，她的故事表演似乎就到此为止了。后来是在知晓这一类型神话常见叙事模式的研究者有目的、有针对性的追问下，她才接着完成了另一半重要情节的讲述，即女娲伏羲滚磨成亲的故事。当听众张玉芝再一次对她讲的“磨没有散，因而兄妹成亲了”的传统说法表示反对时，她除了更频繁地采取“求助于传统”的叙事策略（“过去人家说”、“那我也是听故事听人家讲的”）外，还特意在叙述中增加了一个解释，以加强自己叙事的合理性：磨被山下的一棵树挡住了，所以没有散。这一解释显然是因为张玉芝的质疑而被临时添加到故事中去的，是想从实际生活知识中寻求帮助，以使自己的讲述能够以“社会认可和社会能够阐释的方式”圆满地进行下去。面对自己对于“兄妹到底是否成亲了”的前后矛盾的说法和研究者的一再追问，她也求助于实际生活知识，想出了一个比较勉强的解释力图自圆其说：女娲虽结婚了，但不好意思，所以还是叫“人祖姑娘”，而不是“人祖奶奶”。

总之，在这个特定的表演事件中，讲述者、听众和研究者怀着不同的目的和知识、能力，一同参与到讲述过程中来，并积极互动、协商和创造，不仅共同塑造了这一个神话传承和变异的时刻，也最终一同重新构建了一个特定的、新的神话文本。

值得注意的是，王东莲对于神话中兄妹是否成亲了的前后矛盾的说法。这实际上反映了她在面对这一类神话中反映出的血亲乱伦做法与后世的伦理观念和婚姻制度之间以及兄妹血亲婚姻与捏泥造人神话之间产生矛盾时，解决问题能力的有限。

相反，张玉芝对这两个矛盾问题的处理，则与王东莲形成了明显的对照。从张玉芝的神话讲述中，我们不仅能看到神话讲述过程中的交流与互动，更可以发现富于创造力的个人如何与神话讲述传统、与现代社会及其伦理道德、科学观念之间进行互动与协调。

张玉芝是我们紧跟着采访的第二位神话讲述人。她在王东莲讲述

过程中只言片语的插话，已充分显示出她是一位积极主动的传统承载者。[①] 下面是她讲述的兄妹婚神话：

姊妹们为啥不成亲呢？这就是他｛俩｝兴下的。她（杨：指王东莲）讲得不详细。哎，姊妹们不能成亲就是因为人祖爷兴下的。为啥哩？老鳖不是沉｛……｝她不是说了吗，叫学生拿的馍吗，就在它肚里哩。这老鳖说啦，它说："眼看天塌地陷的时候啊，你来找我。"它说你拿的馍都搁这放着哩，它说待长三天四天你看天一变，你赶紧来找我。她说的天塌罢了，天塌罢了不就叫姊妹俩漏里头了吗？还没有天塌的时候哩。眼看天都不一样了，他姊妹俩就朝外跑，朝着就找这个老鳖去了。一到老鳖那个地方，老鳖那个嘴啊——，张得像个簸箕一样，簸一样，那大张着，大得很哪。「笑」咱也听人家讲的，老年人都是听人家讲的。大得很，谁也没见，谁见啦，是吧？老鳖说："赶紧哪，赶紧上肚里钻哪，赶紧赶紧赶紧"他上肚里一钻，那两笸子馍都在那搁着的，你看那时候可不短啦——。一到那点儿一看，天哪眼看就快长起来了，他那姊妹俩赶紧吧……

//张的一个熟人：还不回去？

张「笑了一下」：搁那叫我哩。我这说一说迷信话哩。

杨：没有没有。这挺有意思的。

张：哎它说那个｛……｝它说你姊妹俩该出来了，它说这个馍馍吃完，天天吃个馍，天天吃个馍……到末了啦，该出来啦，天长成啦，"赶紧，赶紧出来，天马上就要长成。"东北角里没有长严，掌那个大冰凌擞（补）的。到末了，他俩咋弄哎？……那身上都沤烂肚里完啦——没有衣裳啦。光个肚子。俩人咋弄啊？身上穿的净树叶子。「看见王东莲也走过来听，便说」听你讲罢再叫我录一遍。｛……｝在它肚里吧，这个天快长出来啦，快长出来以后，咋弄哩？他说：能叫俺俩配夫妻，这个磨啊，哎，说个大实话，就叫天下有人；你要不叫俺俩配夫妻，这个磨啊——一分两半。叫这个磨啊，朝那个山底下一推，嗯，两半散啦。因为这，底下人跟他姐跟他弟弟跟他哥不管配夫妻，就是他兴下的。姊妹们不管配夫妻就是他俩兴下的。这以后了咋弄哩？到以后了，「看见几个熟人走过

① Bengt Holbek Interpretation of fairy Tales, Helsinki; FFC No. 239, 1987, pp. 46 – 47.

来，问她在干什么」讲着玩哩，搁这地儿，讲老迷信的话哩。

……

张玉芝的讲述行为，是在把自己能够讲述的同一类型神话与王东莲所讲的进行了对比之后发生的，作为听众，同时也是一位积极的故事讲述者，她对王东莲讲述的评价是"她讲得不详细"，而她对王东莲讲述中的多处的质疑、批评和修正，表明她同时还认为王东莲的一些讲法"不对"。这意味着她认为自己具有更高的讲述能力和更权威的对神话知识的把握。这种对自己讲述水平和讲述能力的自信，使得她的神话讲述从一开始就直接进入了"完全的表演"，也就是说她充分意识到，而且愿意接受包括研究者和一些香客在内的听众对其神话知识、讲述能力和交际能力的品评。此后，除了个别情况外，她的讲述一直保持完全表演的状态，描述细致生动，讲述流畅，大量使用了副语言特征（特别是通过声音的长短、通过加重语气以强调叙事重点）、比喻（"老鳖的嘴啊，张得像个簸箕一样"）、平行方式（例如用好几个"赶紧"形成平行叙事、重复好几遍"他也捏她也捏"等）、求助于传统（"咱也听人家讲的，老年人都是听人家讲的"）等叙事策略和交际手段。这些都表明，她愿意在研究者和其他听众面前承担完全的责任以展示自己的叙事技巧和交流能力，并期待着观众对她的讲述和表演予以特别强烈的关注。

但是她的讲述中间有两次"表演的否认"①，即在回答熟人的询问时，她说自己是在讲"老迷信的话"。她对表演的否认，与王东莲的否认表演（"｛我｝讲不好"，"咱这又没有文化，又没有水平的"）一样，都承担着设定其表演框架的功能，同时表明讲述者不愿意承担完全展示自己交际能力和讲述技巧的责任。但是，她的否认与王东莲又有所不同，它是以1949年后相当长的一段时期官方意识形态和国家权力对民间信仰的抑制和禁锢为"背景"的，而并非是缺乏交际能力和知识的结果。她的自认在讲"迷信"，显示了国家权力的隐形"在场"，显示

---

① 即表演者否认自己的交际能力，声明自己不愿意对听众承担其展示自己的交际能力和交际有效性的责任。这一手段在一些地方的民族文化中已成为设定某些民间叙事文类的重要表演手段。Richard Bauman. Verbal Art as Performance. pp. 21，22. 另见其"Disclaimers of performance"，in Responsibility and Evidence in Oral Discourse ed Jan H. Hill and Judith T. Irvine. New York，Victoria：Cambridge University Press，1992（first published 1993），p. 194。

了民间对官方意识形态和政治权力长期以来压制民间信仰（包括神话）的心有余悸。用这样的策略，她实际上是在熟人面前，也在外来的研究者和其他听众面前，主动承认（至少在表面上）自己“思想”的落后，承认所讲述的是与官方意识形态相抵触的内容，并通过这种积极的、自嘲式的、低姿态的自我否定，达到（或者期望达到）一定的自我保护的作用。

作为同一个神话类型的讲述者，张玉芝与王东莲比较起来，显然更具有创造性。她讲述的神话，与兄妹婚神话的常见讲述模式相比，至少发生了两处重大的变异。一处是神话中兄妹滚磨卜婚，但磨散开了，所以亲兄妹最后没有能够成亲，而是用捏泥人的方式来重新繁衍了人类。这一改动虽与兄妹婚神话的传统情节不相符合，但对故事的自身发展逻辑以及古老神话在现代社会中的适应而言则具有非同小可的意义：(1) 它成功地化解了古老神话中始祖血亲乱伦的做法与后世伦理法则、婚姻制度之间的矛盾，女娲因此可以顺理成章地做她的女儿身；(2) 它使得兄妹婚神话与抟土造人神话的黏合在故事情节发展的逻辑上也合情合理，无懈可击。

另一个重大的变化出现在神话的释源性结尾。按照张玉芝的说法，兄妹刚捏出来的人长得像毛猴，“以后慢慢儿变慢慢儿变才变成人形了，毛啥的都没有了。越生小孩越好看”。在有关人类起源的神话中，有一部分讲到人是由猴子变来的。这一类神话，有的是古老的“动物变人”信仰和叙事传统的延续，有的则是受后世进化论影响而出现的释源性解释。[①] 张玉芝将人类的起源与“毛猴”联系起来，几乎可以肯定，是受到了进化论的影响。这不仅是因为“人由猿猴进化而来”的进化论观点随着马列主义和社会主义意识形态在中国的广泛普及而几乎家喻户晓，还因为在她的讲述中有一个重要的“中介叙事”，“你看书上不是（说）毛猴变｛变人｝啊”[②]。这里的中介叙事，一方面起着传达信息来源、证明自己说法的合理性的重要作用：书上说人是从毛猴变来的，我这么说是符合书上的说法的，因而是合理的、权威的；另一方面也起着

---

① 杨利慧：《生民造物的始祖与英雄——谈猴神话》，见《中国民俗学年刊》，上海文艺出版社 1999 年版，第 229—233 页。

② “中介叙事”一词，按照芭芭拉·巴伯考克的论述，指那些叙事中对于叙事者、叙事行为和叙事本身的评论策略，它们既可以作为信息，又可以作为代码。Barbara Babcock “The story in the Story: Metanarration in Folk Narrative”, *In Verbal Art as Performance*, p. 67.

沟通讲述者和听众的作用：我知道你们几个是读书人，你们应该知道，书上说人是从毛猴变来的，所以，我这么说是符合你们的趣味的。更为重要的是，她的这一适应进化论观念而对神话所做的改动，实际上再一次消解了传统神话知识体系中“人是泥捏的”观念与后世进化论所主张的“人是从猿猴演变而来的”之间的矛盾，从而使得古老的兄妹婚神话与后世的“科学”人类起源论相适应。所以，张玉芝这里不仅是把她所知道的兄妹婚神话作为文化资源，来与想了解这一神话的研究者和其他听众进行交流，而且也在交流中显示了自己对神话知识和文化传统更权威的把握以及高超的讲述能力（与王东莲相比），并表达了自己对人祖的信仰和对人类起源的认识。

四　结论

通过上文对兄妹婚神话的两次表演事件的民族志考察，我们可以得到这样一些认识：

（1）民间叙事文本并不是一个自足的、超机体的文化事象和封闭的形式体系，它形成于讲述人把自己掌握的有关传统文化知识在具体交流实践中加以讲述和表演的过程中，而这一过程往往受到诸多复杂因素的影响，因而塑造了不同的、各具特点的民间叙事文本。淮阳人祖庙会上的两次兄妹婚神话表演事件，就是一个动态的、有许多复杂因素（例如信仰的、伦理道德的、科学的、政治的，等等）共同作用的过程。其中，一些制度性因素的作用是隐形的、潜在的，例如国家权力对民间信仰的长期压制；一些社会文化因素的作用是明显的，例如对人祖的信仰、禁止血亲乱伦的伦理道德原则、所谓“科学”地解释人类起源的进化论，等等。另外，参与表演事件的各种角色之间，例如讲述人与研究者之间、讲述人与一般听众之间、第一个讲述人和第二个讲述人之间，等等，都充满了交流、互动和协商。这些或明或隐的诸多社会文化因素、表演者和参与者的互动交流等都纵横交织在一起，同时对神话的讲述活动产生影响，从而共同塑造了特定语境下的神话表演行为，并最终塑造了两个特定的神话文本。

（2）从上面的个案研究中，我们可以看到，民间叙事为何以及如何被一次次重新置于不同的语境下加以讲述，那些富有创造力的个人如何在传承民间叙事的同时又对它加以某种程度上的再创造，从而为他们

今天的社会生活服务。两位讲述人都是在进行神话讲述的表演，兄妹婚神话对于她们而言，都是她们与外来的研究者及其他一般听众之间进行交流的文化资源，通过神话的讲述和表演，她们不仅是在与民俗学者和听众的交流互动中展示自己的讲述才能和对传统知识的把握，同时也是以此方式传达自己对于人祖的信仰，对于伦理、科学、人类起源和宇宙特性（例如为什么刮东北风就冷）的认识。因此，讲述神话成为她们表达自我、建构社会关系、达成社会生活的必要途径。所以，神话的意义并不限于其文本内容和形式，它也体现在神话的社会运用中，是功能、形式和内在含义的有机融合。同时，我们还可以发现，讲述人的个人创造力是有差异的，而创造力的强弱在很大程度上决定了文本变异幅度的大小。第一位讲述人面对神话叙事传统与后世伦理原则和婚姻制度之间存在的矛盾冲突，缺乏充分的解决矛盾的艺术能力，最后只好勉强地把两种类型的神话牵连在一起，再求助于现代生活知识和伦理原则，对神话加上一个牵强的解释。第二位讲述者的表演则明显具有更大的灵活性和创造性。她的讲述不仅仅是在传承古老的、祖祖辈辈传下来的知识，而且对古老的兄妹婚神话讲述传统进行了创造性的改变，这些改变消解了古老神话中包含的乱伦和“非科学”问题，从而使古老神话与现代社会的伦理原则、婚姻制度以及“科学”的人类起源观念相适应。

（3）民间叙事的讲述与表演是一个充满了传承与变异、延续与创造、集体性传统与个人创造力的不断互动协商的复杂动态过程。因此，只有使用综合研究的方法，我们才能比较深入地了解民间叙事的传承和变异的本质，以及其形式、功能、意义和表演等之间的相互关系。

《大荒经》的叙事方式与风物传说故事

中国社会科学院民族文学研究所　吴晓东

《大荒经》分为《大荒东经》、《大荒南经》、《大荒西经》和《大荒北经》，其中描写了很多的山，在这诸多的山峦中，有28座与众不同，前面被冠以“大荒之中”四个字，而且，均匀分布于四经之中，每经七座。《大荒东经》的七座为大言山、合虚山、明星山、鞠陵于天山、孽摇頵羝山、猗天苏门山、壑明俊疾山，《大荒南经》的七座为衡石山[①]、不庭之山、不姜山、去痓山、融天山、涂之山、天台高山，《大荒西经》的七座为方山、丰沮玉门山、龙山、日月山、鏖鏊钜山、常阳之山、大荒之山，《大荒北经》的七座为不咸山、衡天山、先槛大逢之山、北极天柜山、成都载天山、不句山、融父山。

这28座在前面加了“大荒之中”的山与其他的山有什么区别，它们有什么特殊的功用呢？从东边的七座“大荒之中”山被明确说明是“日月所出”之山，而西边的七座“大荒之中”山被明确指出是“日月所入”之山，我们可以知道这是作为坐标用来观测日月的。地球赤道与其绕太阳公转的黄道具有一个夹角，这样，地球绕太阳公转时，太阳直晒点就会在南回归线与北回归线之间来回移动，在地球上的人们看来，一年中，每天太阳从东边升起与西边降落的地点都不一样，因此，人们在东西边各选定七座呈线性南北方向排列的山作为坐标，以观测太阳的南北移动，确定季节。太阳直照南回归线的那一天，在人们看来，就是从最南边的两座山升起和降落，这一天在节气上为冬至；太阳直照北回归线的那一天，在人们看来，就是从最北边的两座山升起与降落，这一

① 这一条文在原文中出现在《大荒北经》，为错简，根据行文的对称性移至《大荒南经》，理由详见《占星古籍：从〈大荒经〉中的二十八座山与天空中的二十八宿解读〈山海经〉》，《民族艺术》2007年第3期。

天在节气上为夏至。太阳一年里在南回归线与北回归线之间往返一次，在人们的视觉中，太阳东升西落的位置也这样南北往返移动一次。同理，月亮绕地球的白道与地球绕太阳的黄道也存在一个夹角，这个夹角比赤道与黄道的夹角大五度多一点，忽略不计的话，月亮的运动同样是在七座坐标山之间来回移动，不同的是，它是一个月一个来回，因此，这七对坐标山也同样是观测月亮东升西落的坐标。

另外，从东边最中间的鞠陵于天山的命名来看，我们可以断定这些东西边的坐标山除了用来观测日月所出所入之外，也具有观测星辰的作用。鞠是一颗星名，《夏小正》里就有“正月……鞠则见，初昏参中，斗柄县在下”的星象描写，意思是说，正月的时候，鞠星就出现了。鞠星正月出现在哪里，《夏小正》没有明确说明，《大荒经》却明确地告诉我们，是出现在东边七座坐标山最中间的那座山的山顶上，因此这座山被命名为鞠陵于天山，也就是鞠星高挂在天上的意思。因为星辰布满整个星空，而不仅仅是东西两边，为此，人们在南北两边也各选定七座坐标山，与东西两边的七对坐标山相呼应。正因为人们是用28座山作为坐标来观测星辰的，夜空四周的星辰才被相应地划为二十八宿。与坐标山相对应，东西南北四边各七宿。

因为东西南北四边的28座山是作为观测日月星辰的坐标，这就决定了它们是呈线性排列的。东西两边的坐标山当呈南北方向线性排列，而南北两边的坐标山则呈东西方向线性分布。东西南北四周位共28座山线性分布的坐标山正好围成一个环形。需要加以说明的是，这是一个视觉上的环形，无论观测者四周的山如何错落不整，呈方形还是长方形，或别的不规整形状，在视觉上都会呈现出环形的形状。

所谓的日月所出之山与日月所入之山，只能是相对观测者站在一个固定的位置而言，如果观测者移动位置，那么日月升起与西沉的位置也会发生变化，任何一座山都可以成为日月所出之山和日月所入之山。东西两边各有呈线性南北方向排列的七座坐标山，观测者只可能处于两边最中间的两座坐标山的连线上。同理，南北两边各有七座呈线性东西方向排列的坐标山，观测者也必须处于两边最中间的两座山的连线上。具体来说，东边鞠陵于天山和西边的日月山连线，与南边的去痓山和北边的北极天柜山的连线相交，就是观测者的位置，这里无疑是28座坐标山所组成的环形的中心。

至此，可以做出这样的想象：一个观测者站在一个观象台上遥望四周，无论这个观象台是处于高山之上，还是位于盆地之中，他看到的最

远的地方只能是这些坐标山所在之处，坐标山后面的景象他是看不见的。而这些坐标山在《大荒经》中被明确地指出是处于“大荒之中”，由此我们可以确定，所谓的大荒，并非我们以前所想象的相对于中原的蛮荒之地，而只是以《大荒经》作者为中心所见到的目所能及之地。大荒之中的28座坐标山，在视觉上呈一个环形线性分布于观测者的四周。以前的《山海经》注家不明白这个道理，认为“日月所出”与“日月所入”暗示了《大荒经》所描述的山川十分荒远，其实恰好相反，这些坐标山只能处于观测者的视野之内。

另外，只要仔细阅读《大荒经》，就不难发现它是呈线性叙事的，即《大荒东经》是从东南角叙述到东北角，《大荒南经》是从西南角叙述到东南角，《大荒西经》是从西北角叙述到西南角，《大荒北经》是从东北角叙述到西北角。而且叙事者是以山作为定位的参数，先说一座山，再说这座山所对应的方向存在什么事物，发生过什么重大历史事件，在这些事物中，有的是天上的星象，有的是地上的方国。《大荒经》中绝大多数的山都是沿着大荒在视觉上呈线性环形分布，它们既是叙事者的定位参照，又是叙事者的叙事排列顺序。

《大荒经》在讲述遥远的星象以及其对应的方国的同时，也将一些古老的故事[①]附会到当地的山山水水，可称之为风物传说。这些风物传说主要包括：（1）浴日，（2）夸父逐日，（3）刑天，（4）夏后启等。

在《大荒南经》里，有一个羲和浴日的故事：

> 东南海之外，甘水之间，有羲和之国，有女子名曰羲和，方日浴于甘渊。羲和者，帝俊之妻，生十日。

在《大荒西经》也有一个月母常曦浴月的故事：

> 大荒之中，有山名曰日月山，天枢也。吴姖天门，日月所入……有女子方浴月。帝俊妻常羲，生月十有二，此始浴之。

关于浴日浴月故事的研究，主要集中在为什么日母羲和与月母常羲要浴日浴月。杨琳认为，日母羲和浴日及月母常羲浴月的故事是现实中的“洗儿”习俗在神话中的反映，从中可以看出“洗儿”习俗的古老。

---

① 这里所说的故事是广义的故事，包括神话、传说与狭义的故事。

“洗儿”习俗的表象背后蕴藏着的是水为生命本原的文化信念，这种信念曾经普遍存在于世界各原始民族当中，是人类探求生命起源的一个认识阶段。[①] 浴日浴月表示新生是有道理的，但在此则意味着一年的开始。考察浴日与浴月的叙事，也离不开《大荒经》的整个叙事语境。前文已经论证，《大荒东经》里分布着七座“大荒之中”的日月所出之山，观测日月出现的位置便可确定时节。冬至那一天，太阳将从最南边的大言山升起，之后每天太阳升起的位置开始北移，春分那天，太阳将从鞠陵于天山这座山升起；夏至那天，太阳北移到壑明俊疾山，这是东边七座日月所出山中最北的一座，到此太阳不再北移，而是开始往南回归，秋分那天回到最中间的鞠陵于天山，冬至回到大言山，一年结束，新的一年重新开始。[②] 所以，大言山这个位置可视为一年开始的地方，而浴日故事正好也出现在这个位置。

浴日故事不在《大荒东经》讲述大言山的时候出现，而偏偏在《大荒南经》里出现。其实这并非错简，仔细阅读文本，不难发现浴日神话出现在《大荒南经》的末尾，《大荒南经》是从西南角讲述到东南角，所以浴日神话的位置已经处于东南角，正如文中所说的“东南海之外”。这与大言山的位置其实是吻合的。

之所以要放在《大荒南经》而不是《大荒东经》中来描述，是因为《大荒经》是一部带有风物传说意味的古籍，讲述人常常将一些远古的故事附会到观象台四周的山川湖渊。恰好在东南角这个地方有一个可以从观象台看见的水潭，因此就将浴日神话附会到这个水潭。《大荒东经》在东南角部分描述道：“有甘山者，甘水出焉，生甘渊”，《大荒南经》云：“又有成山，甘水穷焉。”从这两处记述可以知道，在《大荒经》观象台的东南部，有一条叫甘水的河流，它从甘山出来（可能发源于此，也可能从这里进入作者的视线），自东往西流去，流到成山那个地方就看不见了，所以说“甘水穷焉。”在可见的范围内，这条叫甘水的河流积水成渊，曰甘渊。从构拟图（见图 1）可以看出，甘渊离太阳冬至时升起的大言山很近，因此，将浴日神话放在此处讲述是再合适不过了。

关于夸父逐日的神话故事也被附会到《大荒经》叙事场景外的一条河流与一个湖泊，《大荒北经》云：

---

① 杨琳：《〈山海经〉“浴日”“浴月”神话的文化底蕴》，《民族艺术》2002 年第 3 期。

② 这一南北的移动是太阳在南北回归线之间移动的视运动效果。

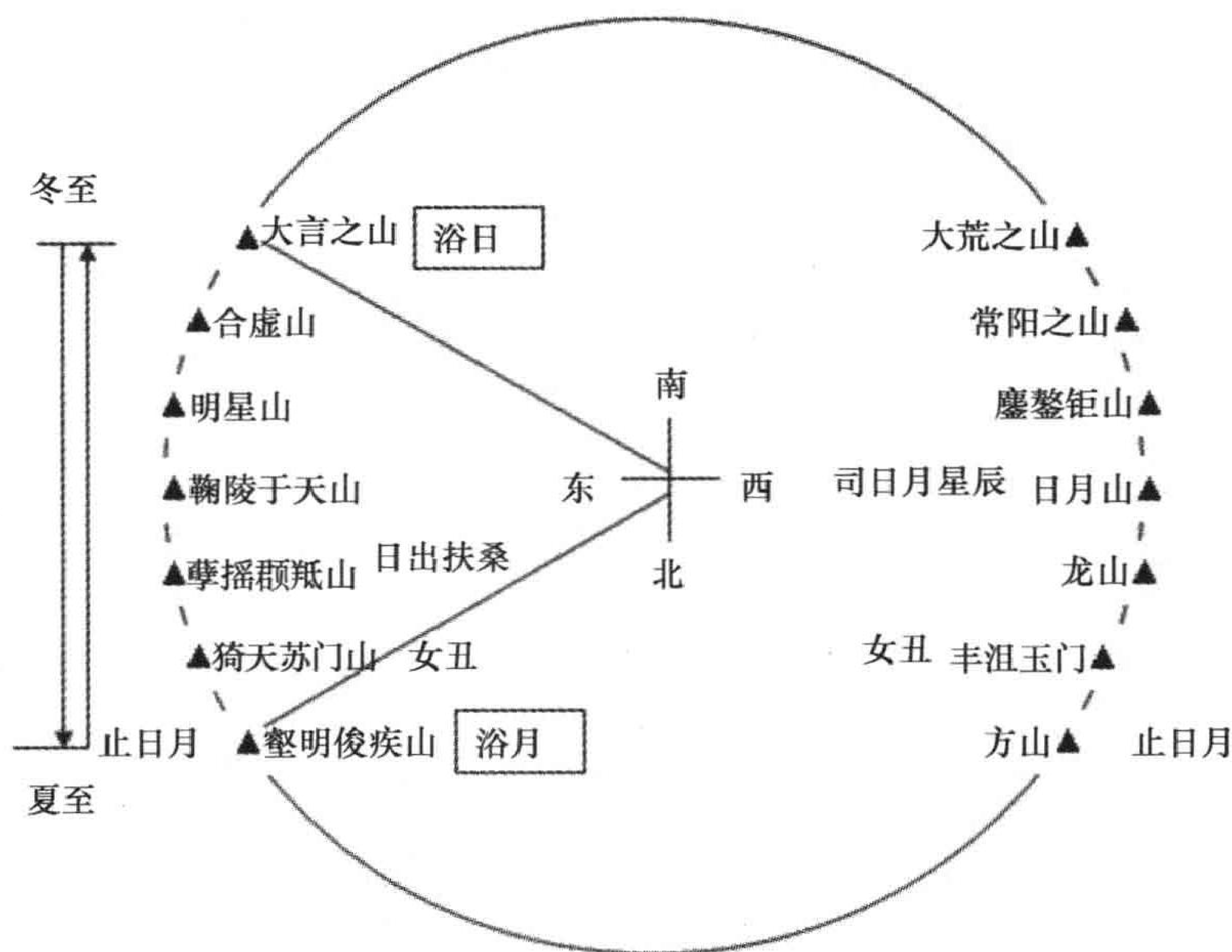


图1　日月运行与神话示意图

> 大荒之中，有山名曰成都载天。有人珥两黄蛇，把两黄蛇，名曰夸父。后土生信，信生夸父。夸父不量力，欲追日景，逮之于禺谷。将饮河而不足也，将走大泽，未至，死于此。应龙已杀蚩尤，又杀夸父，乃去南方处之，故南方多雨。

这里说夸父“将饮河而不足也，将走大泽”。《大荒北经》所叙述的方向都是叙事者北面的山峦所对应的方向，这里有一条叫“河”的河流，这条河流在大荒一带潜流进地下，成为济水的源头。这个方向不仅有这条河，而且是真的有一个湖泊，《大荒北经》云：

> 大荒之中，有山名曰先槛大逢之山，河济所入，海北注焉。其西有山，名曰禹所积石。其西有山，名曰禹所积石。有阳山者。有顺山者，顺水出焉。有始州之国，有丹山。有大泽方千里，群鸟所解。

可见，夸父所饮的河就是“河济所入”的河，所要去的大泽，便是

这里“大泽方千里”的大泽。可是，由于《海外北经》不了解《大荒经》的叙事语境，将夸父的故事附会到了河、渭：“夸父与日逐走，入日。渴欲得饮，饮于河渭，河渭不足，北饮大泽。未至，道渴而死。弃其杖。化为邓林。”这样，地理位置就相差了很远。

这类附会到当地山水的故事还有刑天的故事。《大荒西经》云：“有人无首，操戈盾立，名曰夏耕之尸。故成汤伐夏桀于章山，克之。斩耕厥前，耕既立，无首，走厥咎，乃降于巫山。”大意是：有个人没有脑袋，操戈与盾站着，叫做夏耕之尸。古时候成汤在章山伐夏桀，打败了他，把夏耕斩首于他的前面，夏耕依然站着，没有了脑袋，畏罪潜逃，最后倒在了巫山。

成汤伐夏桀的地望史学界至今未能定论。《尚书》记载商夏两军是在鸣条相遇，在会战之前，汤为了鼓舞士气，召集了参加会战的商军以及前来助商伐夏的诸侯、方国的军队，宣读了一篇伐夏的誓言，即《尚书》里有名的《汤誓》。至于鸣条的地望，有说在今河南的封丘东，有说在今山西运城安邑镇北，莫衷一是。《海外经》与《大荒经》也提供了一些线索，“刑天与帝至此争神”一句，“至此”二字没有明确地指明争神之地，故而产生了诸多的猜测，如“刑天神话的背景在今甘肃西和县仇池山、洛峪镇一带，‘奇股国’乃‘刑天与帝争神’之地”①。《大荒经》也明确指出“成汤伐夏桀于章山”。可是章山何处？至今难以定夺。《大荒北经》出现过一处章山：“西北海外，黑水之北，有人有翼，名曰苗民。颛顼生讙头，讙头生苗民，苗民厘姓，食肉。有山名曰章山。”笔者怀疑这里的“西北海外”当为“西南海外”，苗民从地理上来说应该是在其西南方，与苗民关系密切的讙头也是出现在南方的，出现在《大荒南经》。更使我们有理由相信这一点的是，这一条目的下一个条目就是错简，也应该挪到《大荒南经》里去，才能使《大荒北经》少一个“大荒之中”，从而给《大荒南经》多一个“大荒之中”，达到四方各七座坐标山的平衡。如果这种推测正确的话，那么，章山也应该处于《大荒经》作者的西南方，与巫山、常羊山相距不远。关于常羊山，有学者认为是古羌氏民族祭祀祖神之山②，这离成汤伐夏桀的地望自然是相去甚远了。

---

① 赵逵夫：《刑天神话源于仇池山考释——兼论“奇股国”、氐族地望及“武都”地名的由来》，《河北师范大学学报》2002年第4期。

② 王贵生：《“常羊”之山与“商羊”之舞——从神话发生角度看宗教事象的形成》，《西北民族研究》2002年第3期。

在河南济源，刑天被说成蚩尤。济源有一座砍头山（也叫灵山），相传是蚩尤被黄帝砍头的地方。黄帝与蚩尤交战，一开始屡战屡败，于是黄帝上王屋山的天坛顶祭天求助，得到王母娘娘的帮助，终于打败了蚩尤，在砍头山将蚩尤的头颅砍下。无巧不成书，在砍头山西北的待落岭上有一个叫尤颅寨的山峰，远远望去，像一颗人头，当地人把它视为蚩尤的头颅所在，这与“帝断其首，葬之常羊之山”的传说十分吻合。只不过，在《大荒经》里，夏桀自是夏桀，蚩尤自是蚩尤，分得十分清楚。可以这样说，刑天神话是一则以断头为主要情节的英雄神话，产生之时指的是谁已难以探究，随着此神话在民间的传播，产生了诸多的异文，《大荒经》里记载的成汤伐夏桀故事是刑天神话的异文之一。

另外，蚩尤与黄帝的战争也与当地的山水有关。《大荒北经》云：

> 有人衣青衣，名曰黄帝女魃。蚩尤作兵伐黄帝，黄帝乃令应龙攻之冀州之野。应龙畜水。蚩尤请风伯雨师，纵大风雨。黄帝乃下天女曰魃，雨止，遂杀蚩尤。魃不得复上，所居不雨。叔均言之帝，后置之赤水之北。叔均乃为田祖。魃时亡之，所欲逐之者，令曰：“神北行！”先除水道，决通沟渎。

根据行文内容恢复的《大荒经》叙事场景中，有一条叫赤水的河流发源于昆仑之虚，并从北向南流去。女魃为了帮助应龙，从天上降到地下，行完雨之后，不知道是因为耗尽了力气还是别的什么原因，回不到天上去了，给所居住的地方造成干旱。叔均把这事向天帝说了，天帝把女魃放在赤水之北。可见，《大荒经》的作者也是将这个故事与当地的赤水结合起来讲述的。

从族源传说考察撒奇莱雅族民间叙事传承现象

台湾东华大学　刘秀美

一　前　言

撒奇莱雅人居住在台湾东海岸中段的花莲县境内。花莲市北端古称奇莱平原，“奇莱”一语就和撒奇莱雅族居于此地有关。19 世纪时最大的部落称为“达固湖湾”（Takobowan）。1878 年，清军攻打花莲地区的噶玛兰人和撒奇莱雅人，史称“达固湖湾事件”或“加礼宛事件”。在清剿撒奇莱雅人的军事行动中，达固湖湾首当其冲。部落建设被大火烧毁，头目夫妇遭凌迟而死，居民被迫四处逃跑、迁徙，除了匿居于现今花莲市的撒固儿（Sakor 或称 Cupo）、卡修修安（Kasyusyuan）、美仑（Pazik）之外，并另聚集或建立了北埔（Hopo，新城乡北埔村）、水琏（Ciwidian，寿丰乡水琏村）、月眉（Apalu，寿丰乡月眉村）、矶崎（Karoroan，丰滨乡矶崎村）、马立云（Maifor，瑞穗乡舞鹤村）、吉拉卡样（Cirakayan，凤林镇山兴里）等部落。复因人口迁徙、异族通婚等因素，目前仅剩北埔、撒固儿、水琏、矶崎、吉拉卡样、马立云有较多的撒奇莱雅族居住。大体而言，达固湖湾事件过后，在阿美人的情义帮助之下，撒奇莱雅人散居隐匿于阿美族各社之间，鲜为外界所知。日治时代日本的人类学家，以及台湾光复后国民政府所做的民族鉴定工作，都忽略了这个族群的存在。直至 2000 年前后，原住民族群意识高涨，撒奇莱雅族在耆老及知识分子的努力下，争取族群复名，“台湾政府”终于在 2007 年 1 月 17 日承认其为“台湾原住民族第十三族”。

族群复名对于撒奇莱雅族具有文化传承及宗脉延续的意义。虽然 100 多年来许多族人并没有忘记他们的族群身份，但流离的身份经常让

恐惧占满。[①] 如今撒奇莱雅族人已恢复自己的族名，但由于和阿美族长期混居，如何借由族群文化的各自特征凸显两族的区别，成为族群认同无可避免的问题。台湾原住民族因为无文字可供记录，族群的文化保存仅能依赖代代口耳相授的传承，随着社会文明脚步的演进，部落在现代社会生活、经济形态的快速变迁与汉族文化的长期影响下，年龄层制度的传承链条快速瓦解，年轻一辈已遗忘母族的文化传统和祖先的过往历史。撒奇莱雅族当然也要面对这种与其他原住民族同样的"失落"，此外他们还必须加快脚步保留足以让他们与阿美族区隔的族群记忆。然而历经战乱与迁徙的撒奇莱雅族物质文化遗产保存不易，诚如族群复振成员的忧虑：

> 我们族什么外显的东西都没有被保存下来，也是没有办法的啦，因为祖先是要逃难怕被发现，还带什么东西走，根本就不敢留着。只有像语言这种无形的才带得走。[②]

在撒奇莱雅族的族群复振运动中，除了历史文献、学术著作外，以语言为媒介的民间叙事遂成为撒奇莱雅借以区别阿美族的重要文化识别依据之一。但是，两族在长久的文化杂糅交错及撒奇莱雅人刻意寻求认同的过程中，许多民间叙事已分不出为何族所拥有？如巨人阿里嘎盖、神人布通的故事广泛流传于两族，已难以明确区分故事的族属。族群起源叙事在各族群具有神圣性，部分代表了族群的历史传承、部落运作及族群互动等功能。本文试图借由撒奇莱雅族源传说的考察，探讨在族群认同与想象的交错下，民间叙事传承所面临的问题。

二　日治时期族源叙事的认同与区隔

1878年撒奇莱雅族因为历史因素潜入阿美族群，此后外界多以阿

---

① 撒奇莱雅族因为达固湖湾事件在群体意识上留下了难以抚平的创伤，因此父祖辈们殷殷告诫后代子孙："不要告诉别人你是撒奇莱雅人。"虽然在采录过程中发现，并不是每一位族人都曾经历这样的经验，但对于过去有些族人曾经戒慎恐惧的叮咛，大部分受访族人都能了解这段历史记忆背后的伤痛。

② 王佳涵：《撒奇莱雅族裔揉杂交错的认同想象》，台东：东台湾研究会2010年版，第124页。

美族视之。撒奇莱雅族恢复族名后曾经有一段关于族人如何定位阿美族的说法：

> ……
>
> 今天，撒奇莱雅族的复名离去，乃是为民族文化及宗脉的延续找出 一条生路，绝非割袍断义。
>
> 撒奇莱雅千秋万代，必须谨记达固湖湾的血泪及 Komod Pazik 大阿玛的遗训，更要将阿美族人的盛情高义、百年恩情永志于心，尊奉阿美族为撒奇莱雅族“永远的母族”。[①]

由此可见，100 多年来生活上的混居杂糅成就了两族的族群情谊，过去撒奇莱雅族始终被视为阿美族，但两族的族群认同现实情境究竟为何？撒奇莱雅族在隐藏族群身份下民间叙事的传承现象等，都是值得思考的问题。

日治时期日本人以观风俗行统治的便利性，其中也针对台湾原住民族进行全面性的调查。从日治时期撒奇莱雅系统的族源叙事说法中，可以发现两族之间的若即若离现象。1909 年日本政府设置蕃族科从事台湾原住民族的调查工作，原出版于 1913 年的《蕃族调查报告书（第一册）》中有一则撒奇莱雅系统归化社头目所讲述的族源叙述，大要如下：

> 古时起大洪水，洪水未退又发生地震，热水从地缝涌出，幸运之神将臼给一对兄妹，两人得以脱逃，后兄妹成婚，子孙即为蕃人的祖先。七社人起初集中于米仑山之北，但随人口增加耕地不足，于是里漏、七脚川、荳兰、薄薄社、Timol（南部蕃人之称呼）和 Cungaw（高山蕃）等皆迁往自己喜欢的地方。临走时，高山蕃提议日后相见以“manomano”问候，其他族群则答以“hayhay”。其时归化社的人刚好不在场，便回答“hengheng”，此后打招呼时归化社便和薄薄、里漏、荳兰不同。[②]

内容提及族群因人口增加耕地不足而迁徙各地时，并没有提到归化

---

① 参见花莲县撒基拉雅协会《Sakizaya 撒奇莱雅族简介》。

② 台湾“总督府”临时台湾旧惯调查会原著，台北研究院民族学研究所编译：《蕃族调查报告书》（第一册），台北研究院民族学研究所 2007 年版，第 11—12 页。

社，部分显现了以撒奇莱雅为主要住民的归化社与南势群阿美人之间的疏离关系。传说又提到大家讨论日后相见时的问候语，归化社因不在场，问候语就和他族社有所不同。语言差异的说法强化了南势族群与撒奇莱雅间原本可能存在的疏离关系，也反映了真实情境中撒奇莱雅族足以与阿美族区别的“语言差异”。1935 年移川子之藏、宫本延人的《台湾高砂所属系统之研究》一书也记录了多则撒奇莱雅与异族社的族源关系，归化社的传说大要如下：

最初祖先住在米仑山之东，花莲高尔夫球场西北的 Na-raratsan-an，与荳兰、薄薄、里漏、七脚川之祖先们居住在一地。在其地分为各社，竖枪比较人数，撒奇莱雅隐藏一部分枪伪装人数较少，因此分到比较多的人。①

根据移川的调查，以“Na-raratsan-an”为撒奇莱雅与诸社祖先共居地的说法未见于南势阿美的其他社群。水琏尾社撒奇莱雅系统有关族源的传说如下：

古时有一座海岛因海水高涨而致淹没，兄妹乘船形之树木而幸存，他们在大港口与猫公之间登陆，二人结婚繁衍子孙。后因土地过于狭小，乃越过海岸山脉分居各地。其中三个男子成为马太鞍社、太巴塱社之祖；另一男子成为荳兰社、薄薄社之祖；又一男子则成为撒奇莱雅之祖。最后的两人沿花莲溪而来。②

与水琏尾社撒奇莱雅系统同称族源于外岛的还有秀姑峦阿美织罗社中的撒奇莱雅系统，传说内容为：

台风时花莲附近海滨经常可见得随浪漂来的椰子，据撒奇莱雅老人说，祖先之地 Sanasa 有很多椰子树，因此称这种树为 Sanasa。③

月眉社撒奇莱雅系统的传说则为：

---

① 〔日〕移川子之藏、宫本延人：《台湾高砂所属系统之研究》，黄文新译，台北研究院民族学研究所，未刊本，第 971 页。

② 同上书，第 958 页。

③ 同上书，第 975 页。

撒奇莱雅与薄薄社之祖为兄弟，以前住在奇密社，后移到大港口，于是二人与其他人分离，沿海岸北进，沿溪到达十六股之南，在此二人分离各建蕃社。[①]

水琏尾及月眉两社皆为南势阿美人的移居地，传说除了提到撒奇莱雅与荳兰、薄薄等南势诸社有兄弟始祖的关系，也显现了撒奇莱雅与秀姑峦阿美太巴塱及马太鞍社间的密切关系。

阿美族系统传说中撒奇莱雅族与阿美族社的关系则显疏离，1913年《蕃族调查报告书（第一册）》中薄薄社与里漏社传说提到：

洪水余生的兄妹搭臼逃至 Tatifuracan 山，兄妹成婚生子后下山，几经转折抵荳兰之北，数十年后子孙繁衍，耕地不足，一男一女往东离去，定居于现今之薄薄社；薄薄社分支而出后，有社人迁至荳兰；有社人为冬夜取暖，迁移至柴薪丰富的七脚川，成为七脚川之祖；又有社人离开移居于今荳兰车站之东，为里漏社之祖。归化社原称 Sakor，光绪四年曾反抗清朝，归顺后改此名。[②]

薄薄社与里漏社传说中提及族群迁移时，虽然提到撒奇莱雅所属的归化社，但并未明确将其置于洪水劫后余生兄妹繁衍的共祖脉络中叙述。1915年河野喜六编纂的《蕃族惯习调查报告书》中有南势蕃同出一祖的说法：

洪水余生的兄妹成为南势番之祖。兄妹逢变故后乘舟至 Naloma，an 结为夫妇，所生子女又各自婚配繁衍子孙，后人口渐多，居住困难而商议分开居住。社民中有喜多薪柴之地，有欲肥沃之地者，社民分三团以声音大小分配人数。选择肥沃之地者，为今之荳兰社；喜爱薪柴的社民移居于山麓地带成为七脚川社；留居于 Naloma，an 者后移居至今薄薄社，为了造盐，又有一部分社民再移居里漏社。但是据传在 Naloma，an 建立部落之时，归化社东方曾

① 〔日〕移川子之藏、宫本延人：《台湾高砂所属系统之研究》，黄文新译，台北研究院民族学研究所，未刊本，第958页。

② 台湾"总督府"临时台湾旧惯调查会原著，台北研究院民族学研究所编译：《蕃族调查报告书》（第一册），台北研究院民族学研究所2007年版，第9—10页。

有叫 Takufoan 社的异族部落存在，后遭清政府讨伐，投降者建立 Sakor 社，其余则逃至他处建立屘屘和饱干社。[1]

传说称原居 Takufoan 而后迁居归化（Sakor）等地的撒奇莱雅人为"异族"，和前述同属阿美族南势蕃的薄薄、里漏传说一样并未将撒奇莱雅人纳入始祖兄妹繁衍下的我族系谱中。

1935 年移川子之藏、宫本延人《台湾高砂所属系统之研究》中述及南势阿美诸社发祥传说，薄薄社的说法如下：

洪水余生的兄妹乘臼漂到 Tatevuratsan 山，兄妹成婚子孙繁衍。因山地水利不好下山到 Na-rama-an，一部分移居至荳兰；一部分到薄薄。至于七脚川、里漏、撒奇莱雅诸社有异于 Na-rama-an 系统。[2]

传说也明显将撒奇莱雅排除在我族系统之外。

早在 16—17 世纪时清廷即已将撒奇莱雅族纳入南势阿美群，但族人仍然自称为 Sakizaya，与南势阿美关系疏离。达固湖湾事件后族人四散流离隐入周边族群，少部分族人虽然为清军重新聚集于"归化社"，但此后族人不敢再提起族名，撒奇莱雅族之名遂于历史舞台上销声匿迹。他们学习阿美族语言，放弃自身的习俗，寻求阿美族群的身份认同，日治时期撒奇莱雅族源叙事正是在这样的历史情境中显得若即若离，一方面传承着撒奇莱雅传统的历史叙事，另一方面又以"同出一源"的根基性情感[3]寻求阿美族的群体认同；但阿美族起源叙事中的撒奇莱雅人始终被视为异族看待。

三　当代族源叙事的历史情境

1945 年日本战败撤离台湾后，台湾原住民族调查工作遂告中断，

---

① 台湾"总督府"临时台湾旧惯调查会原著，台北研究院民族学研究所编译：《蕃族惯习调查报告书》，台北研究院民族学研究所 2000 年版，第 7—8 页。

② 〔日〕移川子之藏、宫本延人著：《台湾高砂所属系统之研究》，黄文新译，台北研究院民族学研究所，未刊本，第 951 页。

③ 王明珂：《英雄祖先与弟兄民族》，中华书局 2009 年版，第 27 页。

其中撒奇莱雅族口传文学之全面性调查迟至2007年始展开。[①] 本次调查中讲述者提及撒奇莱雅族源叙事计三则，一则为水琏部落的蔡火坤先生所述，另两则讲述者为撒固儿部落的黄金文先生。内容大要分别如下：

早期撒奇莱雅族住在另外一个岛屿，从事捕鱼工作。有一次，有两个姊弟捕鱼时在海上遇到强风，桨划断了没有办法回去，他们被风一直吹到花莲东部，也就是现在的盐寮一带上岸，一上岸就住下来落地生根。

两个姊弟后来结为夫妻了——因为四周都没有人，只好两个人共同建立一个家庭。经过一段时间之后，他们繁殖到相当多的人口，看到花莲出海口西边有着宽阔的平原，就越过花莲溪出海口到花冈山，继续繁衍自己的后代。（黄金文）

一对姊弟划着独木舟一起到海上去抓鱼，遇到台风，浆断掉了，没办法划回原先居住的地方。有人说是菲律宾某一个岛屿，但不敢肯定。也许是在台湾某一个地点，两个姊弟碰到台风，在盐寮这个地方上岸。后来他们就在这里共同生活，最后就变成夫妻了，慢慢人口愈来愈多，都是撒奇莱雅，没有其他的族群。后来经过好几百年，好几千年也不一定，人口多起来，盐寮的土地已经不敷使用了，他们看到西侧有广大的平原，想要越过花莲溪到西边广大的平原，也就是奇莱平原。刚来到奇莱平原的时候，他们先居住在里漏（今东昌村）海边。一段时间后，他们就碰到阿美族，后来他们就再往北迁徙，到花冈山，在花冈山居住了很长的一段时间。其他族群就继续跟阿美族在东昌村居住，因为双方没有敌意，一部分的族群——娜荳兰（南昌跟宜昌的族群）到东昌村，娜荳兰就跟撒奇莱雅人共同成立了东昌村，所以娜荳兰的语言混有撒奇莱雅人的，也有娜荳兰的，是一个中间的、改变的语言，腔调上有撒奇莱雅人的腔，可是讲的话是娜荳兰的。（黄金文）

原住民就是坐塔钵钵淦（tabobogan）来到这里。塔钵钵淦的形

① 2007年到2008年间，笔者获得文艺基金会调查经费的赞助，得以进行撒奇莱雅族口传文学的调查。计划执行历时一年，调查范围以撒奇莱雅族人分布较多的新城乡北埔村、花莲市（撒固儿部落）、寿丰乡水琏村、丰滨乡矶崎村、凤林镇山兴里（吉拉卡样）及瑞穗乡（马立云部落）为主。

状像船但不是船，它是一种用来舂小米的长型臼。以前有一对夫妻把子女放在塔钵钵淦里放水流，两人当时带着一把稻穗，只拿了一颗吃。漂流到台湾的时候，剩下的就拿来撒在土地上，我们才有这个谷类。大家都传说他们是在丰滨（Fakong 猫公）上岸的。听说后来他们从猫公的基拉雅山（Cilangasan）下来的时候，一部分人向西往奇美（Kiwit）方向，后续的情况就不知道了。（蔡火坤）

上述三则关于撒奇莱雅人的起源传说，都说本族人由外地而来。黄金文先生提到有人认为本族原居地是菲律宾的某一个岛屿。2008 年 3 月 19 日，潘建宪先生接受采访时也提到此一说法，整理如下：日本人说我们是从撒拿赛（Sanasay）小岛来的。菲律宾那一带很多的小岛中有一个叫撒拿赛。撒拿赛就是一种长出来很像绳子一样会缠绕在树上的植物，可能山上还看得到。那个岛上很多这种植物，里面有丰富的水，砍的时候要两边一起砍，如果只砍一边，水不会流出来。如果两边都砍，水就会流下来。它不是树，是在树旁边缠绕着生长的植物，使原住民可以有水源在岛上生存。这种水对身体好，喝了会长命富贵，使皮肤变白。撒奇莱雅就是喝这种水再加上有西班牙的血统，所以皮肤是白的。[①] 三则传说内容没有提及 Sanasay 的地名，只有同样来自水琏的潘建宪提及。

日治时期撒奇莱雅主要族源叙事说法大致可归纳为：（一）南势阿美七社共源于美仑山之东的 Na-raratsan-an 之地，但归化社似乎与其他社群有所区别，源于 Na-raratsan-an 的说法未见于其他南势社群。（二）外岛渡来说，传说中的 Sanasa 所指为绿岛或兰屿。[②] 根据马渊东一的调查，日治时期族源外岛来源说在阿美族社中仅有中、南部有相仿之传说[③]，采录资料则显现撒奇莱雅族认为祖先来自外岛的说法主要为居住于水琏社及织罗社的撒奇莱雅人所述。水琏社及织罗社的住民主要为阿美族社，因此有论者认为外岛起源叙事可能是受阿美族口传影响的结果。居住于水琏部落的

---

① 李岱融、黄嘉眉采录于花莲市花莲教育大学。

② 刘秀美：《从口头传统到文字书写——台湾原住民族叙事文学的精神蜕变与返本开新》，台北文津出版社 2011 年增订版，第 117 页。

③ 〔日〕马渊东一：《高砂族的移动和分布》，余万居译，台北研究院民族学研究所，未刊稿，第 423、619 页。

蔡金木也表示“Sanasai 岛”为流传于阿美族的传说。[1]

近代采录的撒奇莱雅族源叙事虽然保留外岛起源的说法，但没有提到 Sanasa，也没有七社共源于 Na-raratsan-an 之地的说法。从“早期撒奇莱雅族住在另外一个岛屿”、“一对姊弟划着独木舟一起到海上去抓鱼，遇到台风……在盐寮这个地方上岸。后来他们就在这里共同生活，最后就变成夫妻了，慢慢人口愈来愈多，都是撒奇莱雅，没有其他的族群”的族源叙事说法可以发现黄金文所述几乎皆以“撒奇莱雅族”为重心，有别于日治时期诸社杂糅、寻求与阿美族共同来源的叙事。黄金文为部落长老，也是本次采录活动中叙述故事最为完整的讲述者，他的祖母为部落巫师，自身对于族内民间叙事有相当大的兴趣，所讲述的民间叙事除来自祖母外，也源于广泛搜集自部落耆老。

另一讲述者蔡火坤为水琏社人，日治时期水琏社即已有相关说法，且此说法应该已存在一段时间。[2] 他的祖父为部落巫师，五六岁始便从祖父处听到许多部落的传说故事。虽然已信仰外来宗教，但对于部落传统祭仪相当尊重，尤其捕鱼祭时该履行的祭拜与禁忌至今仍然行礼如仪。采录团队请他讲述普遍流传的“马久久故事”时，他表明马久久是海神，讲述与他相关的传说故事是神圣的，必须完成祭仪后才能讲述。商请老先生完成仪式后再行讲述，最后仍因未逢真正的捕鱼祭，他认为不能讲述，以免冒犯海神而作罢。由此可见，蔡老先生是一个谨奉传统的人，这则族源叙事可能在祖父时代就已如此流传，只是部分内容在传承中因遗忘、添加等因素而产生些微差异。

本次采录活动中询及受访者有关撒奇莱雅族群起源说法，受访者对于这段历史记忆显得模糊，大部分表示“已遗忘”或“不清楚”。对于这样的现象仅能从撒奇莱雅族在特定历史环境下的生存策略解释，“族源叙事”既然作为族群识别依据之一，族人历经长时间的“隐匿身份”，有关族群起源叙事自然也就被“隐藏”了，经过一世纪的刻意遗

---

① 黄嘉眉：《花莲地区撒奇莱雅族传说故事研究》，花莲东华大学民间文学研究所，硕士论文，2009 年。

② 居于水琏的撒奇莱雅人所述的传说，传说中虽未说明岛屿之名，但述明祖先在大港口与猫公之间登陆。水琏尾社的组成分子为南势阿美系统，包括薄薄、撒奇莱雅、里漏、荳兰等，撒奇莱雅于加礼宛事件先行避难至荳兰、里漏，再随两社人迁入。水琏尾社的撒奇莱雅人也叙说着外岛来源说，其情况与织罗社并不相同。阿美族群中自述祖先来自外岛的主要是海岸阿美、卑南阿美及部分秀姑峦阿美，南势阿美并未普遍流传此型传说，因此水琏尾社撒奇莱雅系统所述之海岛起源说无论其来源为何，应已存在一段时间。

忘，复振后的叙事说法自然以一种“新面貌”呈现。

四 结 语

撒奇莱雅族政治上历经清廷、日治时期及国民政府时期，不同的历史情境影响了族内的民间叙事传承。

（一）民间叙事传承的消迹

1878 年达固湖湾事件撒奇莱雅族人因战败而流亡，虽然后来清廷同意撒奇莱雅人回到原居地重建部落，并重新命名为“归化社”，但根据文献记载因惧怕清军报复，回到部落定居的人并不多，多隐匿身份散居于周边族群。传说事件发生后，部落耆老担心撒奇莱雅人灭族，便商议让部落中的青少年逃向南方。清兵来到达固湖湾部落没有看到年轻人，便将头目和他的妻子抓起来凌虐致死，借以向族人警告违抗清军的下场。达固湖湾事件对于撒奇莱雅族民间叙事的传承产生了重大的影响，原住民传统部落社会头目和巫师在神话、祭仪传说的传承上扮演着重要的角色，阿美族田永富述及自己开始听部落耆老讲故事乃肇因于：“我是头目的儿子，后来我想若是有人要我讲故事，那我不会讲的话，不是丢脸的事吗？于是我开始听老人讲故事……”① 因为父亲为部落民间叙事的重要传承人，他才认为自己如不会讲述故事是一件没面子的事。

从撒奇莱雅族源叙事的传承概况可以得知，达固湖湾事件族人既然选择隐匿族群身份，自然对于作为识别族群依据之一的传统民间叙事持保留态度，尤其撒固儿头目夫妻的遇害，更让许多头目刻意隐藏身份，无法继续扮演传承人角色。对于这一段与阿美族融合的社会文化情境，因为无相关记录可资考察，但在族人刻意学习阿美族语言与文化习俗，放弃族群文化传统借以消除和阿美族区隔的历史氛围下，可以推断那应该是一段“民间叙述传承消迹”期。

（二）寻求认同的叙事传承

有关日治时期撒奇莱雅族与阿美族社为兄弟始祖的起源叙事，只有撒奇莱雅族社流传此种说法，阿美族人始终未将撒奇莱雅人纳入始祖兄

---

① 黄贵潮：《阿美族口传文学集一〈海岸篇〉》，未刊稿。

妹繁衍下的我族系谱中。日治时期两族之族源叙事调查时间为1896年至1935年间，虽然撒奇莱雅族在达固湖湾事件后隐居于阿美族社中，且统一被视为阿美族，但族内对于彼此身份的辨别似乎是明显的，也就是外界虽然统称为阿美族，然族内的社人却清楚地知道彼此的族属。只是在特殊的历史情境中，撒奇莱雅人并不特别强调自己的身份。从族源传说又可发现，被撒奇莱雅族奉为母族的阿美族对撒奇莱雅族虽有高恩情义的存在，但经过了半世纪的混居，在阿美族人的心目中撒奇莱雅族始终还是异族，虽然太巴塱的起源叙事中述及以Arapannapana山为远祖发祥地，远祖并衍生出布农族、太鲁阁蕃、卑南社、奇密社、撒奇莱雅、Patsida及汉族等族群①，但此说法比较偏向解释异族的存在，说明各族同出一源的想象，这种说法普遍存在于台湾原住民各族群，对于异族间的血缘系谱推断则较为薄弱。

撒奇莱雅族源叙事则呈现了一种与阿美族群若即若离的现象，虽然以“Na-raratsan-an之地”联结了与南势诸社共源之说，却又呈现出有所区别的说法。日治时期族人被清军追剿的历史情境虽然已经消失，但撒奇莱雅族在与阿美族混居中经历了刻意遗忘本族习俗文化的过程，族人在与变迁的环境互相融合下重新构组、诠释历史记忆进而产生新的族群意识，即使两族因为语言差异而有所区隔，在两族混居的共生结构中，因民族认同的需求，民间叙事自然选择“虚构性谱系”作为生存策略，这是从日治时期有关撒、美两族的调查的族源叙事中可以见出的。

（三）诉求民族区隔的传承者

从撒奇莱雅族群复振运动中可以发现，族人对于恢复撒奇莱雅族籍的反应并不热烈，他们参与撒奇莱雅活动的意愿也不如期待。复振活动的核心成员Toko指出，撒奇莱雅族认同意识较明确的大多为50岁以上的族人。② 许多人有着和Simuy一样的想法，成长于七脚川部落的Simuy认为：“……对我来说，我出去会说我是阿美族，然后也有撒奇莱雅，算是一种身份，也多一种资源嘛，可是我不会想去改族籍，因为没有那个必要呀。”③ 撒奇莱雅族正名后，不但恢复族籍的人口有限，许多族

---

① 〔日〕佐山融吉、大西吉寿：《生蕃传说集》，余万居译，台北研究院民族学研究所，未刊本，第178—181页。

② 王佳涵：《撒奇莱雅族裔揉杂交错的认同想象》，台东：东台湾研究会2010年版，第130页。

③ 同上书，第113页。

人对于族群复名之举认为没有“必要性”，因此，如何凝聚撒奇莱雅族人的认同，找寻与阿美族的区隔成为族群复振的重要议题。

撒奇莱雅族因百年来与阿美族杂糅，文化类近于阿美族，因而不再保有自己独特的文化特质。当然，在“情境论”解释下撒奇莱雅族人仍得以拥有强烈的族群意识与认同，但需在“因为有新的社会情境需要，所以一个‘旧有的’族群认同才被动员起来”①。然而当代情境下的撒奇莱雅族是在2000年前后，台湾原住民族群意识高涨下，撒奇莱雅族在耆老及知识分子的努力下，开始争取族群复名，但除了争取复名的核心成员外，族人似乎无法立即感受“新的社会情境需要”。因此，与阿美族的“区隔”便成为族群认同过程中首先必须解决的议题。族群的识别可由体质或习俗着手，也可依照族群起源叙事判断。族源叙事虽然未必为真实情境的呈现，但往往包含族群的过往历史记忆，也隐喻着族群间的认同与区隔现象。

撒奇莱雅族近代采录的族源叙事以外岛起源说法为主，讲述者黄金文先生为部落长老，是传统民间叙事主要传承人及具有讲述权的耆老。采录团队采录过程中发现，受访者对于部落普遍流传的民间叙事皆称请应由黄长老讲述，并且拒绝相关讲述，以黄金文所述的民间叙事情节内容求证于部落耆老则多持肯定态度。由此可知，黄长老的民间叙事掌握着部落的传承概况，族人似乎也认同其讲述的内容。

2007年12月黄金文长老主动联系告知有一些Sakizaya传统歌曲，希望采录团队协助记录。黄长老说明这些歌谣在1976—1978年自部落耆老习得，当时传唱的耆老曾提到，外界一直以为Sakizaya没有自己的歌，唱的都是阿美族的歌，其实撒奇莱雅族有自己的传统歌曲，黄长老长期有意识地从事部落民间叙事的搜集工作。从前述可知，20世纪70年代部落中的耆老尚能清楚唱出撒奇莱雅的传统歌曲，可推知耆老对于日治时期撒奇莱雅所传族源叙事当能略知一二，撒固儿部落林黄秀菊女士讲述的洪水叙事中就保留了“阿美族、撒奇莱雅族从同一个肚脐生出”的说法。②

日治时期撒奇莱雅族源叙事中的“同胞”关系，在过去两族的历史社会氛围中，应该不至于完全“销迹”。从前述可知，黄长老不但是部落文化传统的积极传承人，个人长久以来更是有意识地进行部落文化复

---

① 王甫昌：《当代台湾社会的族群想象》，台北群学出版有限公司2003年版，第32页。

② 蔡可欣、赖奇郁采录，访谈地点：花莲市撒固儿部落。2011年4月25日。

振。2007 年撒奇莱雅族复名后，过去隐匿期间以“共同族源”寻求阿美族认同的历史情境已不存在，虽然基于阿美族收留的情义尊其为母族，但在寻求族群独立的过程中，当代情境下的撒奇莱雅族人积极经营的是如何与阿美族有所“区隔”。撒奇莱雅族近代族源叙事以“撒奇莱雅族”为重心的说法，有别于日治时期诸社共源的叙事，可说是族群寻求与阿美族“区隔”下产生的。无论寻求与阿美族的共同族源认同或追求区别，撒奇莱雅族源叙事的发展呈现的都是民族生存情境下的策略性叙事（见图 1、图 2）。

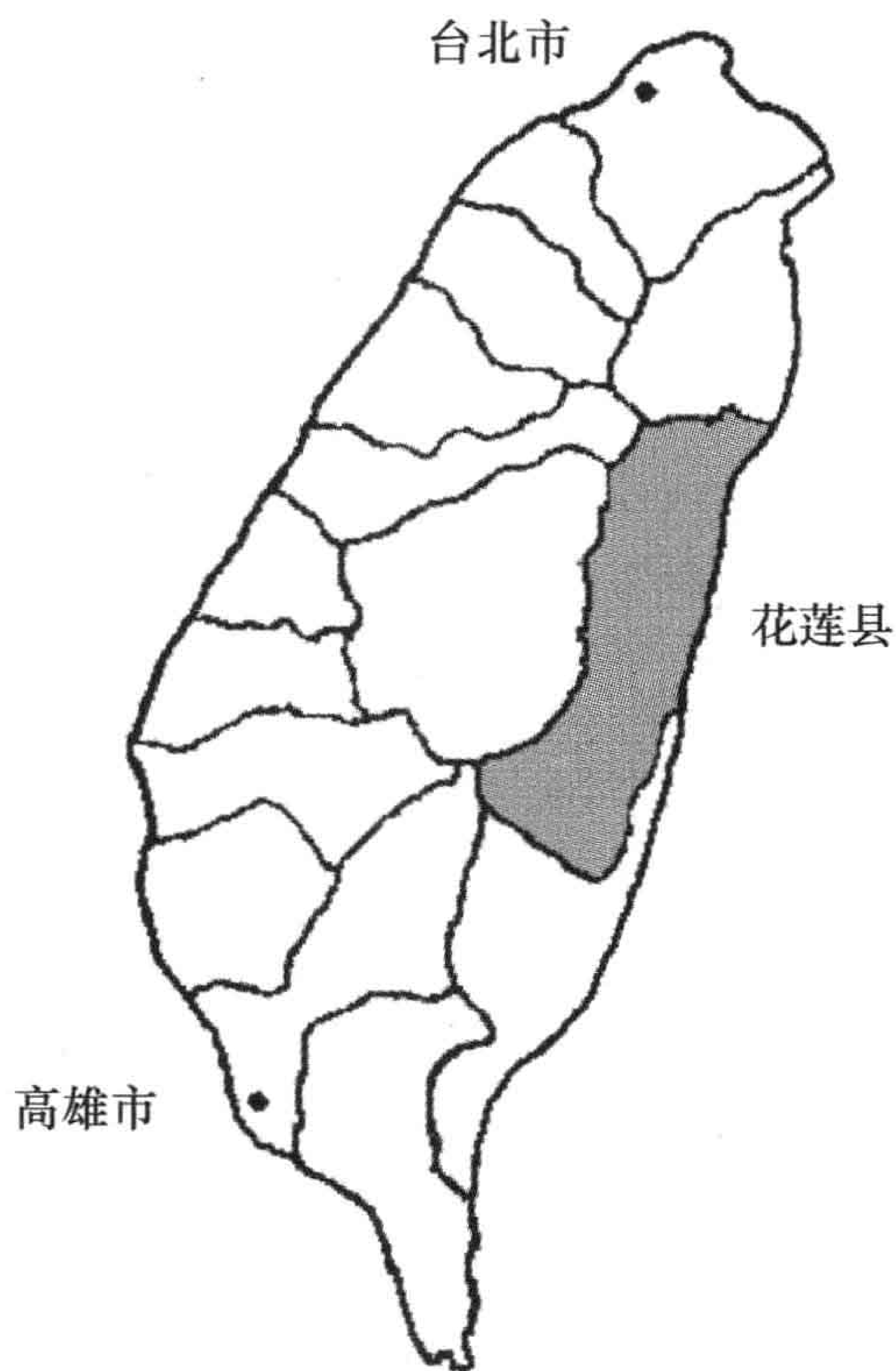


图 1　花莲县地理位置图



图 2　花莲县撒奇莱雅族部落分布图

高雄市大树龙目井相关传说与民俗活动考察

台湾东华大学　彭衍纶

一　前　言

2006年笔者受邀参与陈益源教授主持，为期二年的“南台湾地方传说研究”计划[①]，计划的特色在于结合田野调查，针对台湾南部的地方传说，包括人物、地方风物、风水等传说进行研究，也因此契机，开始涉及南台湾的地方风物传说。之所以选择地方风物传说作为首要研究标的，肇因于博士论文的研究主题为中国古今的望夫石、山传说，望夫石、山正属于地方风物。

笔者先后研究了高雄市横跨阿莲、田寮二区的大岗山[②]，位居左营、楠梓交界的半屏山，以及盘踞大半鼓山区的打狗山（寿山）等高雄游憩名山的传说。其中在打狗山部分，因其东北山麓[③]有口年代久远的“龙目井”，研究触角进而由自然地方风物传说，延伸至人工地方风物传说。不仅如此，更因为打狗山龙目井传说的导引，得以发现更多龙目井及其传说。经过这些年的搜罗调查，可知台湾目前存在龙目井（实体者）的地区有：基隆市中正区和平岛和一路二巷、台中市龙井区龙泉里龙目井一二六巷、彰化县鹿港镇龙山寺、云林县斗六市镇南国小、云林县斗南镇阿丹十一号黄宅、嘉义县民雄乡山中村牛斗山十五号、台南市白河区台南市警察局白河分局河东派出所、台南市新营区王公庙、台南市中西区大天后宫、台南市归仁区大庙里郭家古厝、台南市归仁区武东

---

① 此计划属“中正大学台湾人文研究中心”，2006年、2007年的研究计划。

② 2010年12月25日前，大岗山原属高雄县阿莲、田寮二乡。

③ 更精确的位置为：鼓山区内惟地区（属北鼓山）的鼓山三路二十五巷六十一弄。

里武当山上帝庙、高雄市阿莲区大岗山超峰寺、高雄市冈山区华冈里华岗路九十五巷、高雄市大树区龙目里、高雄市鼓山区打狗山东北山麓、高雄市凤山区文山里、高雄市苓雅区成功国小暨陈中和纪念馆、高雄市前镇区朱家聚落、屏东县南州乡七块村万善宫。①

初步统计，台湾尚有十九处地方存在着龙目井，分布于北、中、南部，并以南台湾较多。② 事实上，根据《噶玛兰志略》卷三《街市志·井》、卷四《水利志·水圳》，《噶玛兰厅志》卷二上《规制·水利》等台湾方志的载录，可知今日宜兰县冬山乡鹿埔村亦曾有龙目井的存在，③ 但现已遭填埋。换句话说，在台湾地区应有更多的龙目井，只不过或因消失，或因笔者尚未知晓。

在众多的龙目井之中，位于高雄市大树区龙目里的龙目井，最早见载于文献，可考历史最为悠久，距今将近三百年前的康熙五十七年至五十八年间（1718—1719）纂修的《凤山县志》卷十《外志·古迹》记述说："龙目井，在阿猴林内竹仔寮，为小竹桥、观音山二庄交界。两井相连，状如龙目，故名。相传沉疴者饮其水，即愈。"④ 此龙目井即是大树龙目井。乾隆二十七年（1762）编纂的《重修凤山县志》甚至将此井的地理位置标示于《凤山县全图》（见图 1）。其地位的重要自然不言而喻。

大树龙目井，除了具有历史代表性外，更有相关的传说、俚语流传，甚至还与当地的民间信仰相互结合，可谓深具特色。对此历史悠久、深具特色的龙目井，实有加以考察的必要。今本文即拟自其传说及相关民俗活动等方面进行探讨。

二　成双的大树龙目井

高雄市大树区龙目里于 2010 年 12 月 25 日前原为高雄县大树乡龙

① 以上地区依自北向南顺序排列。

② 北部一处（基隆市），中部二处（台中市、彰化县），南部十六处（其他）。

③ 详见（清）柯培元纂辑《噶玛兰志略》，台北文化建设委员会、远流出版事业公司 2006 年版，第 258 页："龙目井：在鹿埔，沸泉四散，汇流成沟。"另同书卷四《水利志·水圳》第 275 页，以及（清）陈淑均总纂《噶玛兰厅志》，台北文化建设委员会、远流出版事业公司 2006 年版，第 114 页所载，均与《噶玛兰志略》卷三《街市志·井》类似。

④（清）李丕煜主修：《凤山县志》，台北文化建设委员会、远流出版事业公司 2005 年版，第 230 页。

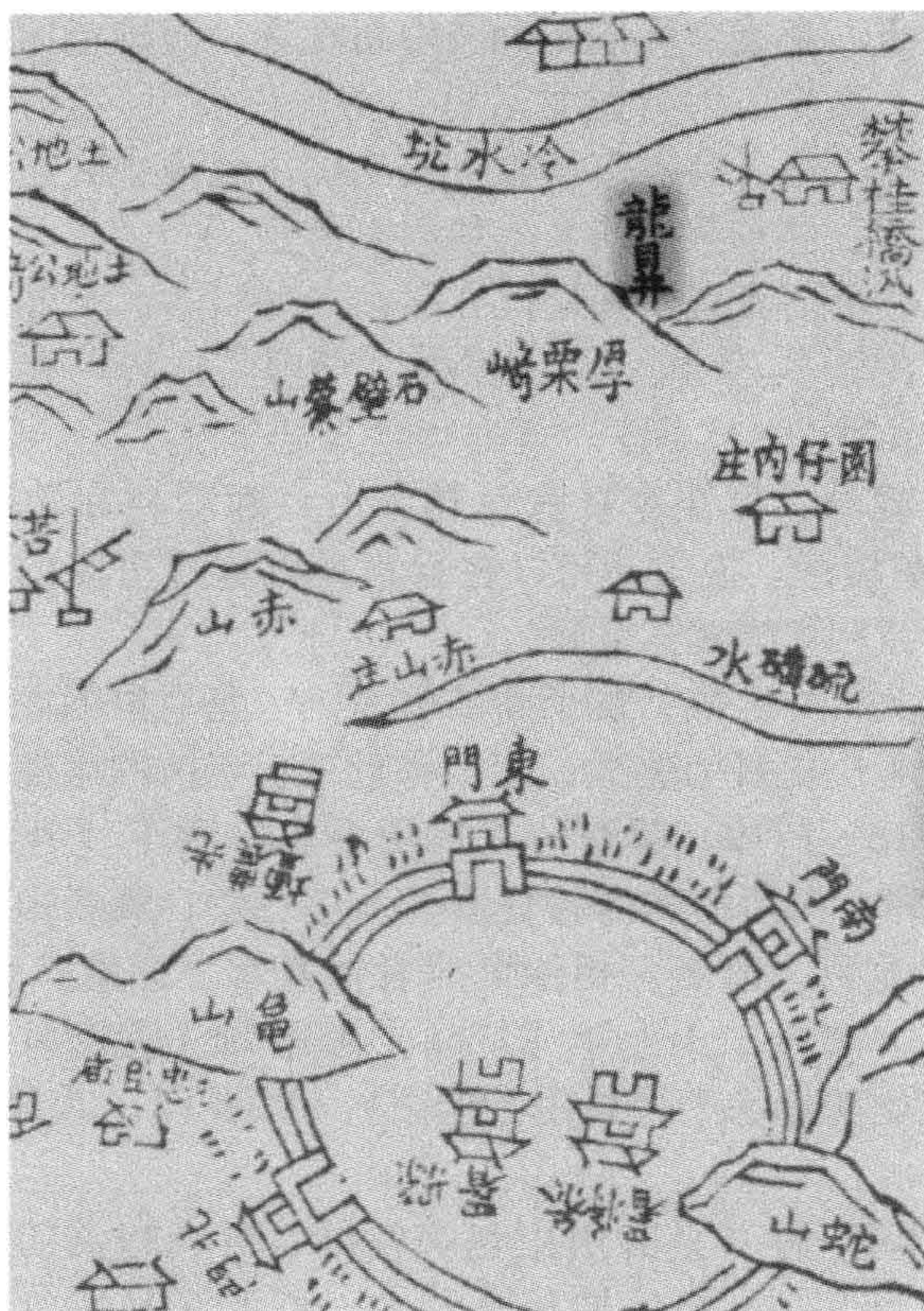


图1　《重修凤山县志》卷首《图（凤山县全图）》（局部）中的今高雄市大树区龙目里龙目井（网底为电脑后制所加）【远流出版事业公司提供】

目村，高雄县市合并后，改为今制。该地龙目井，准确的地理位置为龙目路四十六号旁巷内的龙玄坛后方山麓，其宛若一水池，呈现不规则而略为狭长的形状，水面时而湖绿色，时而土黄色。紧邻山麓之处，以石头堆累，概有防止山上土石滑落之用，其余周边则主要以红砖建筑高一公尺余的短墙。在此井靠近龙玄坛之侧的短墙上，于岁次甲申年六月①，设置有一未署记设立单位的不锈钢材质解说牌，其中部分内容为（见图2）：

① 岁次甲申年，依推算应为2004年。

龙目村村名源自本井——龙目井。

它是一口天然井，泉由山腰涌出汇集本处。由于村中天然井尚有一口，名叫“圆仔桃窟”，村人为了便于分辨，所以本井又称“大井”。

本井在村中尚未设立自来饮用水以前，是村民主要饮水圣地。每天但见村人从四方挑桶入井挑水，热闹非凡，形成居民见面谈天、联络感情场所。这种场面，每在黄昏时刻更加显著。

……

大井和圆仔桃窟相距约五十公尺，同样处在本山脉之南，若由小坪山脉向本山远望，宛如一条巨龙由西向东方之下淡水溪飞腾，龙尾在现今之关帝庙①龙头两颗闪闪发亮的大眼睛便是“大井”和“圆仔桃窟”。



图2 大树区龙目里的龙目井（大井）【彭衍纶拍摄】

自有人类以来，生活即离不开水，水与民众关系之密切自可不言而喻。也因此，作为水源的水井，其周围便往往有聚落的分布，水井处也常是民众平日的聚集点，如前述的解说牌中，不就清楚地指出龙目井昔日即是龙目村民每天见面谈天、联络感情的场所。不唯如此，水井甚至能成为

① “庙”字之下应缺一逗号。

地方命名的根据，大树区（乡）昔之龙目村，今之龙目里，其名就是由当地的“龙目井”而来，另台湾中部的台中市“龙井区”同属此情形，因该地亦有龙目井。如此的做法，自然含有饮水当思源的思维。

如前所述，台湾地区尚有十余处地方存在着龙目井，初步分析，此些水井之所以命作此名，其根据的逻辑，大致有三：其一，与井数有关，二井相连似龙目，如彰化县鹿港镇龙山寺者；其二，与旁物有关，井旁有状似龙目的二石，如台中市龙井区龙泉里者；其三，与风水有关，井正位于龙脉眼睛处，如基隆市中正区和平岛者。而在上述三种逻辑中，又以第一种居多，除彰化县鹿港镇龙山寺者外，云林县斗六市镇南国小，嘉义县民雄乡山中村，台南市的中西区大天后宫、归仁区大庙里郭家古厝、归仁区武东里武当山上帝庙，高雄市的阿莲区大岗山超峰寺、冈山区华冈里华岗路九十五巷、凤山区文山里、苓雅区成功国小暨陈中和纪念馆、前镇区朱家聚落，以及屏东县南州乡七块村万善宫，诸处的龙目井大致皆属因有二井似龙目而作此名。

本文主述的高雄市大树区龙目里龙目井，自清朝《凤山县志》载：“两井相连，状如龙目”，以至今日解说牌所言：“龙头两颗闪闪发亮的大眼睛便是‘大井’和‘圆仔桃窟’”，可知其名称的由来亦属“与井数有关”的情形。所以，进一步地说，大树龙目井亦应有两口，而非仅有位于龙玄坛后方山麓，筑有短墙、设解说牌的“大井”，另有一口称“圆仔桃窟”。而除了大井的解说牌外，指出大井和圆仔桃窟同为大树龙目双井者，尚有罗景川的《从龙目井地名论古今》[①]，以及《台湾地名辞书·卷五·高雄县（第二册）》。[②] 另就此点来说，此地的龙目双井则又与其他井数同为二口的龙目井有所不同。他地通常二口合称“龙目井”一名，此处龙目井却是各拥其名。

2009年7月11日，第一次造访大树区（乡），仅见着大井，也就是一般习称的龙目井，却未能寻获圆仔桃窟，后来在时任大树乡公所图书馆馆长陈世宗先生的协助下，终于在同年的10月22日一偿夙愿，得

---

① 此文原刊载于1993年7月17日的《台湾时报》，后罗氏于1994年12月、2005年11月分别出版《大树乡民间乡土志（一）》（高雄：大树乡本土文化教材编辑委员会）、《我的家乡——大树乡》（阿莲：山林书局出版社）时，均将此文收录其中，第20—25页、第78—83页。

② 施添福总编纂，陈国川编纂，古文锦等撰：《台湾地名辞书·卷五·高雄县（第二册）》第十九章“大树乡”（林佳慧撰）第四节“各村地名释义”第十一项“龙目村”，南投台湾文献馆2008年版，第479页：“‘大井’与‘圆仔桃窟’所在山脉形似龙头，背后绵延的山势似龙身，正好符合凤山县志中所谓‘两井相连，状如龙目’的描述。”

以亲临（见图3）。首次的寻访之所以未能获得，主要是因为圆仔桃窟并不似大井般位于公共区域，而是在私人住宅范围之内，在未有人引见的情况下，自然不得夺其门而入。



图3　圆仔桃窟【彭衍纶拍摄】

圆仔桃窟就位于当地居民谢明凉先生的三合院中间屋舍正后方的边坡上，距离地面约二公尺，亦如大井般，像一水池，井面接近圆形，直径约五公尺，依山之侧同样有石头的堆累，其余周边以红砖、水泥建造起一道短墩，水面上则布满谢先生种植的荷花。此井之所以名为“圆仔桃窟”，据谢先生告知，因其右前方原种植一棵三四公尺高的圆仔桃树，60余年前因建造井边短墩而将之移除。

大井和圆仔桃窟相距约50公尺，且同位于山脉之麓，诚如解说牌所言，山脉就宛如一条巨龙，二井就像龙头两颗闪闪发亮的大眼睛，如再透过卫星空拍的地图来观看，对于二井之命名为龙目井就更能理解。

三　大树龙目井相关传说

关于大树龙目井流传的传说，经过文献的爬梳和田调的采录，主要

可获得此井深赋灵性，其水具有疗效二种。

（一）龙目双井深赋灵性

前提罗景川曾撰《从龙目井地名论古今》一文，文中引用地方耆老之说，表示龙目双井所在山脉宛如龙头，背后绵延的山峦就像龙身，其后并言："对于'龙身'的山脉，村民绝对不敢动它一草一木的。传说偶有触犯的人，一定会有灾难发生。"①依此逻辑推论，此龙目井应位于所谓的"龙脉"之上（见图4）。在民间的思维中，龙脉不可随意破坏，一旦遭受破坏，往往会有灾异的降临，此犹如曾景来所言：



图4　大树龙目双井：大井、圆仔桃窟空拍图
【底图取自Google卫星地图】

……龙脉，是视山为活生生之物，不拘土地的高低起伏，将其视为龙的一部分，尤其更将山脊称为龙身，认为具有生气。此外，天下之山互相关联，就如人类的神经系统一般，而山脉则是龙脉的一种。……

根据龙脉之说，当风水或房子位于龙脉时，就能够使生者得到幸福。甚至有人认为，如果斩掘山地伤到龙脉，会祸及人畜。②

① 罗景川：《从龙目井地名论古今》，见《我的家乡——大树乡》，山林书局出版局2005年版，第81页。

② 曾景来：《台湾的迷信与陋习·风水与变态风俗》，台北武陵出版公司1998年版，第205页。

当象征龙脉的山脉受到伤害，接着遭殃可能就是与此龙脉有关的人畜，这是一种人与自然能够互相产生影响的思维。只不过，山脉众多，龙脉也就可能不止一处，如同为高雄市的燕巢区有座鸡冠山，即传说该山亦有龙脉：

鸡冠山——鸡冠山高度海拔约二百公尺，前后长度约一公里，宽不过六公尺，外形独特，呈东北—西南方向的巨大扁岩层巍然矗立，顶端分制成鸡冠形状，乃有“鸡冠山”之名出现，然而当地村民却称为“麒麟山”，乃是因其突出部分像麒麟尾部之故。其山形可说是台湾最奇特者，懂得风水的堪舆师说鸡冠山有一处龙脉，行龙活跃，前方是山，右边的山则是出阵旗，气势雄伟，地灵人杰，当可预见。①

笔者近年来于台湾各地进行田调，常听到受访的耆老们说自己的家乡位于龙脉，自身居住处即为宝地，仿佛处处有龙脉，诚如日人铃本清一郎所言：

……据风水师解释说：“天下的龙源在昆仑山，龙脉在此处向四方延伸，其中有三条向东，进入中国本部以后，又分出很多支脉，支脉更分出千百条细脉，遍布中国全土。”

位于台湾的龙脉，只有属于南岭的一脉，这是从福州的五虎山渡海，绵亘至鸡笼山（基隆）结成一脑，由此再南走到南岬始尽。从鸡笼山起，又分成很多支脉，遍布台湾全岛。按照这种风水说的解释，作成脉势的叫“龙脉”，突起的叫“龙脑”，分成支脉的叫“分龙”，脉的起点叫“起龙”，脉的末端叫“龙尾”，这些名称不仅通行于各省各市各县，甚至存在于各个穷乡僻壤。②

如此看来，台湾各地充斥着龙脉之说，也就不足为奇了。其实龙脉之说除了蕴藏民众认为自己土地是好地理风水的意识外，亦含有民众尊

---

① 花松村主编：《台湾乡土全志》（第八册）之《高雄县》十六、《高雄县燕巢乡·名胜古迹》，台北中一出版社 1996 年版，第 563 页。

② 〔日〕铃本清一郎撰，冯作民译：《增订台湾旧惯习俗信仰》第一编《台湾民性与一般信仰观念》一三、《有关地理风水的传说》，台北：众文图书公司 1994 年版，第 45 页。此书原作于昭和九年（1934），日文书名为《台湾旧惯冠婚葬祭与年中行事》，台北众文图书公司发行中译本 1978 年版，乃易名为《台湾旧惯习俗信仰》。

重自我生活土地的内涵，因为尊重，所以不能遭受破坏，而这也正是一种挚爱乡土的表现。

由于大树龙目井（大井、圆仔桃窟）位于龙脉，因此民众自然而然地也就认为它具有灵性，当有所谓“不洁”人士接触，便可能污染水质，使它产生变化，圆仔桃窟的主人谢明凉先生[①]，即讲述了相关的传说：

> 阮的这两口井是有灵性耶！这井从前都是用那个人工在担（挑）的啦，要吃水就要来用那个水桶来担，但如果家里做丧事，人还没送出去埋，还是女人生孩子，还没满一个月啊，那个月内就对啦，啊这两种的人去担水，伊身躯、脚去碰到、去撩到它那水，啊差不多隔天，那水就反色了，稍微红红，就生那款虫，这样一尾一尾，小小尾，再隔一日就更大尾，那虫就大只起来喔。
>
> 再三日那虫就差不多两公分至三公分长啊。那虫整窟呢，好几万只的虫在骚动。就忌这两种啦！还没出葬，啊若出山去之后就不会了啦，和月内的人就对了。啊现在要让它恢复回来就怎么办呢？就叫那道士，我这庄里有那个道士，那个叫作黄明远，他在做道士啊，他就有方法。拿那个道士铃，和写那个净符仔清净符啦，他就去作法，啊念一念，啊那净符给烧一烧，净符给烧落水啊！差不多两小时后，水就一直清起来了。很快呢！差不多四小时后就恢复原状了，那虫都不见，啊水红的也不见，差不多四小时后就都不见了。阮做囝仔时到我少年家时都还是这样。每一年都好几次，这两窟都会啦，大井和这窟（笔者按：圆仔桃窟）都会啦。[②]

透过以上的讲述，确实可令人感受到此二口龙目井具有灵性，富有不少传奇色彩。唯在讲述过程中，谢先生又强调这是他从做囝仔到少年家时，即孩童至少年期间的经历，甚至当时一年之中还会发生好几次，无疑又为传说的事件添加了可信性。

笔者于2009年开始进行全台龙目井传说考察的计划，同年7月初，寻访的是较易令人忽略，位于南台湾的嘉义县民雄乡山中村龙目井。言其容易为人忽略，主要是因为井的四周已盖有房舍，也就是井位于房舍之

① 谢先生曾担任过稍后论述与龙目井有所渊源的龙安宫第一届主任委员。

② 讲述者：谢明凉（男；78岁；闽南；日本教育；农）；采录者：彭衍纶、杨周君美；整理者：彭衍纶、杨周君美；采录时间、地点：2009年10月22日、高雄市大树区龙目里谢明凉先生住宅。讲述者年龄以讲述当时时间为准计算，下皆同。

内，井体被遮蔽，自外当不易发现。再者，此龙目井同圆仔桃窟一般，为私人财产，原来亦有二口，今日则仅剩一口可以出水（见图5），另一口为水泥封盖，封盖的由来有段传说，水井主人魏松城先生如是说：

> 对，井有二口，一口在旁边（笔者按：在仍出水的那口井旁边），因为那一口被人家破坏到，人家做丧事的从那里经过，舀水起来吃，就破坏了，那一口就变得比较无法出水。①



图5　嘉义县民雄乡山中村龙目井【彭衍纶拍摄】

由于家有丧事的人取水饮用，水井因此遭破坏，出水量变小，最后只好将之封住，但未填埋。同样为丧家接触，大树龙目井尚可借由作法，使井水恢复原状，这里的水井却因此不见天日。

在目前部分尚存的龙目井之中，因为需要，考察的次数有时并不止一次，高雄市凤山区文山里的龙目井，在三年的时间内，即走访了三次。②

---

① 讲述者：魏松城（男；55岁；闽南；高中；椅桌帆布商）；采录者：彭衍纶、刘冠佑、鲁芳；整理者：彭衍纶；采录时间、地点：2009年7月5日、嘉义县民雄乡山中村龙目井旁。

② 2009年10月两次走访，另一次走访在2011年6月，笔者亲自参与后两次，第一次是仅笔者助理前往。

凤山龙目井亦有二口，一口位于文中街六十二巷一弄、文山路、文南街的三岔路口（见图6），一口在文育街玄天宫左侧（见图7），前者除挂有一块上书“龙目井”三字的亚克力牌子外，其旁并设有一可实际使用，早期台湾社会所用的汲水器。二井的距离不似民雄乡山中村者，仅有零点三公尺，而有217公尺（直线距离）之远。这也说明一事，拥有双井的龙目井，二井间的距离有近有远，近者未超过一公尺，远者可达百公尺以上，并无一定，就大树龙目井的相距约50公尺而言，距离仅算是中等。



图6　文中街六十二巷一弄、文山路、文南街三岔路口的龙目井【彭衍纶拍摄】

目前此二口龙目井均能出水，在社区的整理维护下，都保持良好的井体外观，其上并罩有不锈钢材质的圆锥形盖子且上锁，因此水质清澈。位于三岔路口的龙目井，其周围尚建有可供人休憩的竹亭，成为一处小型的居民聚会场所。

在第三次走访时，我们进行了正式的采录工作[①]，当地的里邻长、志工、文史工作者皆前来协助，其中有位赵振声邻长说了一段关于三岔

① 前两次以拍照和联络工作为主。

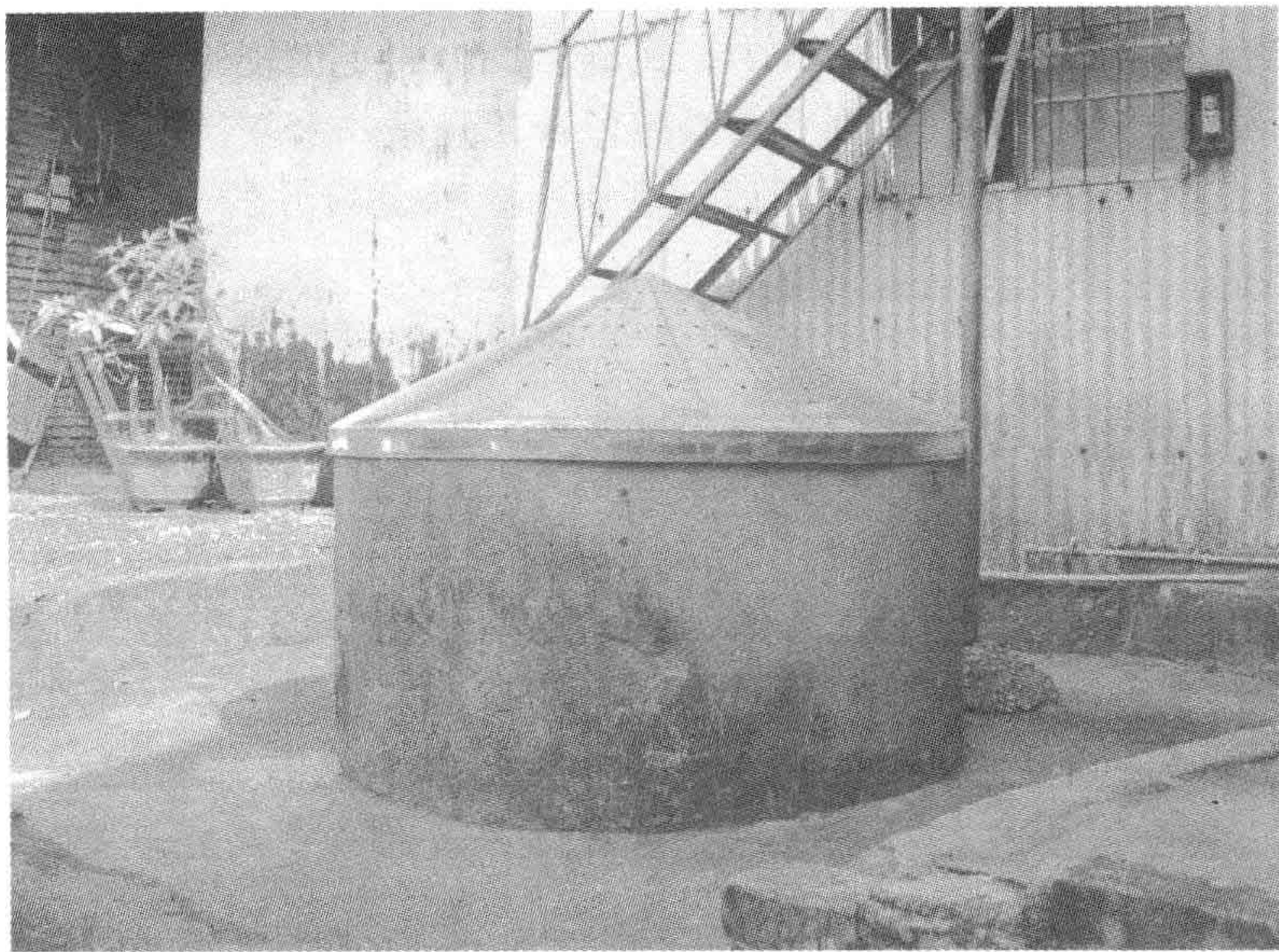


图7 文育街玄天宫左侧的龙目井【彭衍纶拍摄】

路口龙目井的传闻：

> 我说古井有古井神。那时在整理这个井时，我就叫他们整理好就准备个四果来拜一下。以前大陆的大陈（笔者按：浙江省台州列岛的大陈岛）来台湾，没地方住，我们这里文衡殿，关圣帝君那边，来了三十个人临时住那，来没多久，一个老人死掉了。以前试验场那边没有像现在这样，那边有个司令部，有一些士兵。那个人死后，用四块木板钉一钉，扛过来到这边累了，就把它放在古井上。这都是我听人家讲的，水马上变浊，完全不能喝，之后我们一个叔伯辈的，我们都叫他“郑生远”，我们都叫他童乩，关圣帝君的童乩。降驾作法，画符令，符在井边烧，剩下的丢进井里面，水马上变清，指示说不能乱来，所以这古井有古井神。①

继嘉义民雄（2009 年 7 月）、高雄大树（2009 年 10 月）之后，2011 年 6 月，在高雄凤山，亦采录到因丧家人事物接触龙目井，以致

① 讲述者：赵振声（男；75 岁；闽南；高工；凤山区文山里邻长）；采录者：彭衍纶、杨周君美、廖圣慈、李旻峻、池珈郁；整理者：李旻峻；采录时间、地点：2011 年 6 月 29 日、高雄市凤山区文山里龙目井竹亭。

井水产生变化的传奇说法。其中，民雄、凤山的变化较单纯，大致是水量变小或水质变浊，大树则令人最感惊奇，先是井水颜色变成微红，接着还会长虫。不过，不约而同地，高雄市二处龙目井的讲述人均表示，如想要使井水恢复原状，就须经过道士（乩童）作法，画符、烧符。

对于龙目井水会因丧家接触而产生变化，大树谢先生认为是因为水井的灵性受到侵犯；民雄魏先生未说明，凤山赵邻长直指是因为冒犯了古井神。

如前所言，水为人类维生无法或缺的物质，在以往的生活环境里，除了江河湖川外，最主要的水源即是井，其重要性无须赘述，难怪《周易·井》会说："改邑不改井。"[①] 城都可以迁移，但井体不可更改。由于井与民众的生活关系密切，且《周易》中早已有井的记载，加以《礼记·月令》中亦有祈祀井的记述："天子命有司祈祀四海、大川、名源、渊泽、井泉。"[②]《白虎通》更将井列为五祀之一："五祀者，何谓也？谓门、户、井、灶、中雷也。"[③] 因此井的历史不仅悠久，而且早为人们祭祀，民间亦相信有"井神"存在：

> 中国的民间信仰，并不受正统教派的局限，万物有灵的观念十分流行，大部分信仰都带有浓厚的原始宗教色彩，人们各取所需，随意为之。于是天界幽冥，江河湖海，土石山岳，乃至门户井灶，无不有神。[④]

崇拜井神与"需求"自然难脱关系，不过这也象征民众对提供生活所需的事物的一种感激，林明峪对于此现象阐释得更为明白：

> 民间俗信井有井神，灶有灶神，这跟床有床神，门有门神一样，俱是人们感戴井灶床门对人的贡献，而加以膜拜。井为一家饮

---

① （魏）王弼、（东晋）韩康伯注，（唐）孔颖达疏：《周易》卷五，《十三经注疏本》，台北艺文印书馆影印嘉庆二十年（1815）江西南昌府学开雕重刊宋本《周易》注疏附校勘记1993年版，第109页。

② （东汉）郑玄注，（唐）孔颖达疏：《礼记》卷十七，《十三经注疏本》，台北艺文印书馆影印嘉庆二十年（1815）江西南昌府学开雕重刊宋本《礼记》注疏附校勘记1993年版，第345页。

③ （东汉）班固原撰，（清）陈立撰，吴则虞点校：《白虎通疏证（上）》卷二《五祀》，《新编诸子集成》第一辑，中华书局1994年版，第77页。

④ 马书田：《华夏诸神·俗神卷》二七《井神》，台北云龙出版社1993年版，第129页。

水的来源，灶为一家火食的来源，其重要性不可言喻。[①]

除了从实际的功能层面探讨井神的产生外，井神的概念可能也与万物有灵的思想有所联系。万物有灵论也称“泛灵论”，理论形成的关键人物为英国的 E. B. 泰勒（Edward Burnett Tylor）。[②] 它建构于原始社会时期，主要论点是世界上的事物不是有生有死，不然就是具有活动能力，所以世界上的万事万物都是有灵魂的。[③] 一旦井有井神，自然表示井亦具有灵魂，不再只是无生命的物体。

大树龙目井（大井、圆仔桃窟）位于龙脉之上，仿佛龙的双眼，加以井又有井神的存在，所以在民众的心目中，它除了是水源提供者的角色外，其实亦已具备拥有灵魂，深赋灵性，不可随意侵犯的神圣形象。因为感恩、崇拜，所以不可随意侵犯，尤其是所谓的“不洁”之人，如家有丧事之人或尚在坐月子的产妇。二者不洁，前者乃是因为身带凶气：

> 因带孝者本身带有“凶气”，一些神圣及喜事的场合，皆不准涉足。神圣的场合，诸如凿井、安灶、建庙等，必须慎重其事，若被带孝者的凶气破坏，将导致凿井无泉、建庙不灵、安灶失火等灾厄。[④]

既然凿井之时丧家不宜接近，当然也不希望平日的接触。尤其当井水产生变化前，如恰逢丧家接触，民众自然会将二者相联系，认为彼此有因果关系。只不过众龙目井传说的讲述人大致认为此间的因果不仅必然，且时间是迅速的，一旦接触，井水就会立即产生变化。

至于尚在坐月子的产妇，即生产后未满一个月的妇人，之所以视为“不洁”，大致是因为民间认为产妇此时体内尚有血污之秽，举凡祭祀或拜神均是不宜，而这点在一些记载台湾习俗或禁忌的文献均不难见

① 林明峪：《台湾民间禁忌》七、《居家篇》5、《井灶方面的禁忌》，台北东门出版社1989年版，第208页。

② 该理论首见于《原始文化》一书。

③ 姜彬主编：《中国民间文学大辞典》之“万物有灵论”条，上海文艺出版社1992年版，第53页。

④ 林明峪：《台湾民间禁忌》之十一、《丧葬篇》5、《守孝期间的禁忌》，台北东门出版社1989年版，第289—290页。

到，如《增订台湾旧惯习俗信仰》：

> 月内时禁妇人进入庙宇拜神，因为月内妇人的身体是污秽不洁的，以不清洁的身体到庙里拜神，是冒渎神明，会受到神的责备处罚。①

又如《台湾民间禁忌》：

> 既然月内人被视血污仍存的不洁之人，自然与一切祭祀或拜拜有关的场合，回避为妙；因为恐怕有所冲犯，将导致不吉或招致祸害。②

其实就这点而言，对于一个刚历经生死关头的女子，特别是古代医疗条件又不若今日发达，着实不公平。但如果换个角度思考，是希望月内妇人好好休养，不要随意走动，对于禁忌的存在就尚有认同的空间，毕竟并非禁忌就是迷信，完全没有正面意义。而为了避免产妇冒犯井神或接触水井产生不妥，亦有规定妇人生产后，首次至井边汲水时要敬拜井神者：

> 祭井神的习俗各地相似，一般是每逢农历除夕时封井，春节后第一次挑水时要烧纸祭井。每逢节日要在井边供井神，须备蜜食祭祀，以求井水清甜无毒，水源充足。……产妇第一次上井挑水时，也一定要敬拜井神。③

在此陈述中，除见到对于产妇第一次上井挑水的规定外，也再次证明民间确实相信井神的存在，具有井神的概念。

造访龙目里之时，里民谢庆聪先生曾告知一件昔时有关龙目井展现灵性之事：

---

① 〔日〕铃本清一郎著，冯作民译：《增订台湾旧惯习俗信仰》第二编《生育礼俗》附录一《生育的信仰与规范》三、《产褥期内的习惯》四、《其他的相关禁忌》，第129—130页；此附录部分应是后来翻译时加入的。

② 林明峪：《台湾民间禁忌》四、《产妇篇》2、《台湾民间产妇的禁忌》，第132页。

③ 马书田：《华夏诸神·俗神卷》二七、《井神》，第129页。

那个唷！你要怎样舀，你去问那个老一辈的，拢已经没水可舀，舀到拢打架，那暝就落雨啦，落雨，水就会流下来，就又满起来了。①

旧时因为全聚落的人都去龙目井取水，一时之间水就会减少，甚至没水。没水可取自然引起争吵，甚至打架，只是遇此情形，当天晚上就会下雨，雨水便能协助将井填满。谢先生强调他自己也亲身遇过此事。

遇雨之事或许只是巧合，但假使民众意识中即认为龙目井赋有灵性，那么天降甘霖，泽被百姓，也就顺理成章。另民间亦有于井边祈雨之俗，请井神助龙王降雨②，透过神与神的合作，解人间无水之苦。在此思考的影响下，相信对于龙目井的深赋灵性，当更加信服。

（二）龙目井水具有疗效

康熙末年纂修的《凤山县志》卷十《外志·古迹》的这段载录："龙目井在阿猴林内竹仔寮，为小竹桥、观音山二庄交界。两井相连，状如龙目，故名。相传沉疴者饮其水，即愈。"除了解释大树龙目井其名的由来外，另又提供一项重要讯息：患有疾病者饮用其水，即能痊愈。换句话说，龙目井水具有疗效。而这里的描述，也是大树龙目井最早的传说记载。

2010年10月16日，笔者曾于"2010海峡两岸民俗暨民间文学学术研讨会"发表《打狗山龙目井传说研究》一文。③打狗山又称寿山、柴山，亦在高雄市，位于临海的鼓山区，其东北山麓的内惟地区也有一口龙目井，此井与大树龙目井，是今日高雄地区惟二曾为清台湾方志载录的龙目井，在诸如《传说高雄》中，亦有描述打狗山龙目井具有疗效的。撰写《打狗山龙目井传说研究》之时，即曾检索古代文献、口传资料，自其中爬梳全台古今传说具有疗效的水井，今特将其详细情形重新整理如表1所示④：

---

① 讲述者：谢庆聪（男；53岁；闽南；高职；农）；采录者：彭衍纶、林爱子；整理者：彭衍纶、林爱子；采录时间、地点：2011年7月30日、高雄市大树区龙目里龙目路143－2号门口前。

② 马书田：《华夏诸神·俗神卷》二七、《井神》：再有求雨时，"人们往往去古老的大井里担水插柳枝，请井神帮个忙，助龙王降雨"，第129页。

③ 此文后经修改，成为《高雄游憩名山传说研究——以大岗山、半屏山、打狗山为对象》第四章《蜿蜒弄海潮，挺立护打狗：打狗山传说研究》的第三节《龙目井传说研究》。

④ 排列顺序先依本岛、离岛之序，再由北向南。

表 1　　全台古今传说具有疗效之水井一览表

水井名称	所在位置	传说内容	传说来源
国姓井	云林县大埤乡丰田村	传说此井为郑成功降乩指示，以一口七星剑酌量地脉划界，选属龙者数名，着手开井而得（梗概）	杨玉君：《国姓井母题分析——以丰田村国姓井为例》，《台湾文学研究学报》2006年第3期
红毛井	嘉义市东区	红毛井，在县署之左。……相传居民汲饮是井，则不犯疫疠（原文）	（清）周锺瑄主修：《诸罗县志》卷十二《杂记志·古迹》（台北文化建设委员会、远流出版事业公司2005年版），第355页
龙目井	高雄市大树区	龙目井，在阿猴林内竹仔寮，为小竹桥、观音山二庄交界。两井相连，状如龙目，故名。相传沉疴者饮其水，即愈（原文）	（清）李丕煜主修：《凤山县志》卷十《外志·古迹》，第230页
拱辰井	高雄市左营区	拱辰井——位于左营区胜利路及埤仔头街交叉口，正对旧城北门。明清时，万年县及凤山县均设治于兴隆庄（即今左营区），埤仔头街昔为市集之地……当时居民与商贾，皆赖此井维持生活之所需，水源源不竭，清冽可口，传能医病，当地居民无不视若仙泉……（原文）	花松村主编：《台湾乡土全志》（第八册）之《高雄市》一、《高雄市左营区·名胜古迹》（台北：中一出版社1996年，初版），第123页
龙目井（见图8）	高雄市鼓山区打狗山	相传郑成功以台湾作为反清复明基地时，曾驻扎在打狗山——也就是柴山山脚，当时正好闹干旱，不论老百姓或军队都苦不堪言，于是郑成功率军摆设香案，祈求上苍普降甘霖，祭祀完毕便拔出身上宝剑往岩石一砍，竟从石缝中喷出飞溅的涌泉，水质清冽甘甜，不但能解渴，还可用来灌溉，甚至有人饮了泉水之后，竟把病给治好了！人们就称这泉水叫“龙泉”或“龙目井”，许多住在内惟、左营的人，经常到这里取水回家饮用（原文）	柯金仪、谢书贤、侯雅婷主编，林昀熹中文撰稿，张世明绘图：《传说高雄·仙洞传奇》（高雄：高雄市政府新闻处，2004年），第20页

续表

水井名称	所在位置	传说内容	传说来源
仙人井	屏东县恒春镇	仙人井，在县南二十五里大石山下。其泉仰出，味甚甘。龟仔角番取饮于此；且可愈疾，并刀火伤者，洗之即愈。井上石纹，如靴，如履，如赤足者，不一。相传谓仙人足迹，故名（原文）	（清）屠继善纂修:《恒春县志》卷二二《杂志》（台北文化建设委员会、远流出版事业公司 2007 年版），第 337 页
毛蟹（蟹）井	屏东县恒春镇	毛蟹井，在龟仔角社。井口有石如蟹，有毛有螯。从嘴出泉，清冽异常。疮毒、刀、火等患，一洗即愈（原文）	（清）屠继善纂修:《恒春县志》卷二二《杂志》（台北文化建设委员会、远流出版事业公司 2007 年版），第 337 页
药井、浴井、恩主公井（见图 9）	金门县金城镇	药井（讹为洋井）在洋井乡。即牧马王神剑所指愈疾者（原文）	（清）林焜熿：《金门志》卷二《分域略·山川》（台北：台湾银行，1960 年；南投：台湾省文献委员会，1993 年，复刊）第 12 页
万军井（见图 10）	澎湖县马公市	清朝初年，施琅攻打台湾。……一下子就攻下了澎湖。但军队登陆后，官兵却都得了瘟疫，施琅没办法，就前往天后宫祈求妈祖庇佑。施琅说："若是妈祖能保佑手下的官兵个个痊愈，我一定要皇帝送一个匾给天后宫。"于是施琅受到妈祖的指示，拔出身上的佩剑，往天后宫旁的地上一插，结果就喷出了一道泉水，官兵饮用之后，个个不药而愈。于是百姓就把它造成一个井，称为万军井（原文）	姜佩君编：《澎湖民间传说》、《地方传说》之《万军井和与天同功匾的由来》（台北：圣环图书公司 1998 年版），第 81 页

如以文字记载时间为准，上述传说来源中，康熙五十五年至五十六年间（1716—1717）纂修的《诸罗县志》为最早者，但《凤山县志》因修于康熙五十七年至五十八年间（1718—1719），与《诸罗县志》实相距无几，可算是同时期的产物。换句话说，《诸罗县志》中，今嘉义市东区红毛井的"相传居民汲饮是井，则不犯疫疠"，以及《凤山县志》中，今高雄市大树区龙目井的"相传沉疴者饮其水，即愈"，均可



图 8　高雄市鼓山区打狗山龙目井【彭衍纶拍摄】

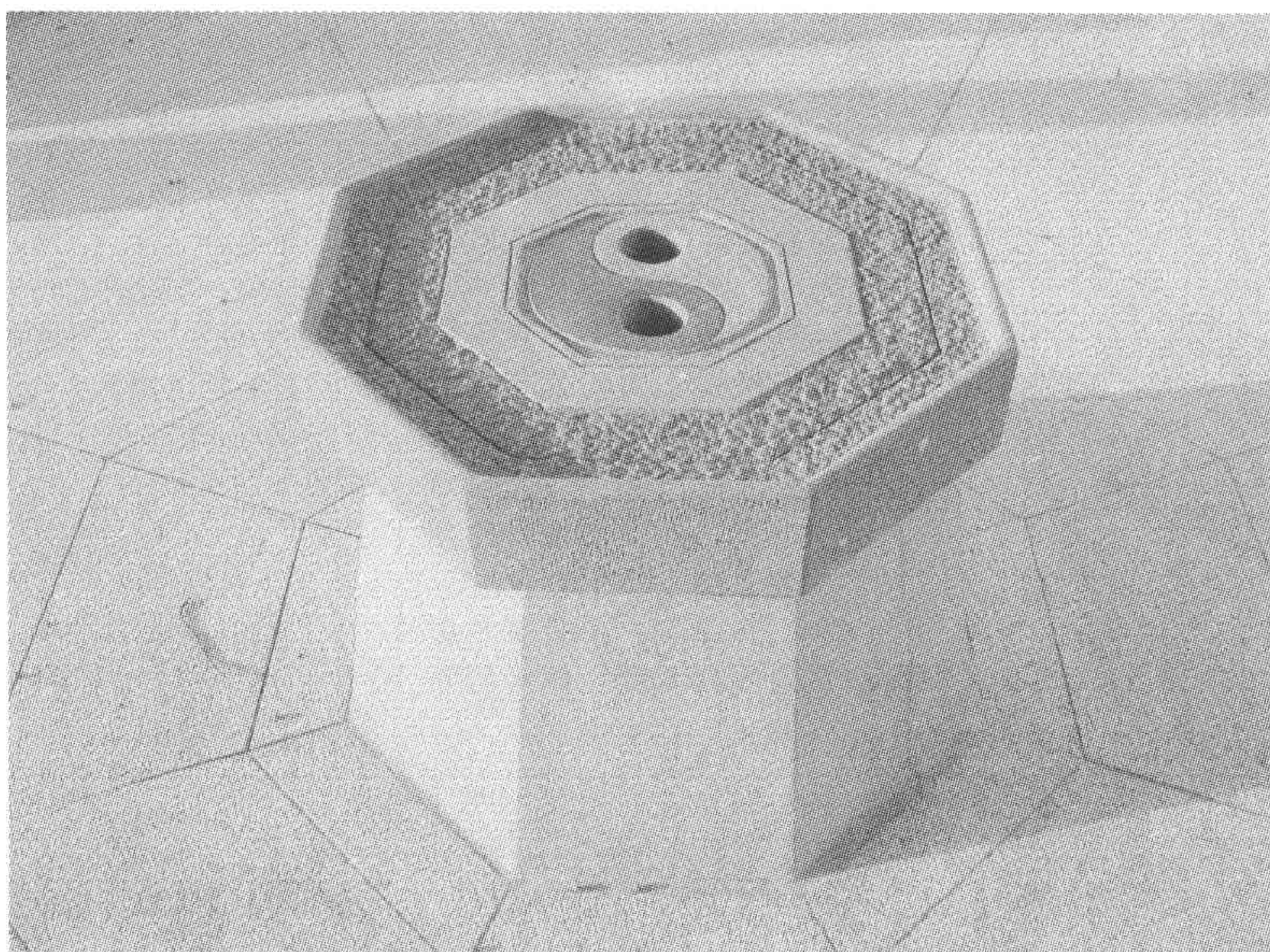


图 9　金门县金城镇药井【彭衍纶拍摄】



图 10 澎湖县马公市万军井【彭衍纶拍摄】

算是水井传说具有疗效的情节最早出现者。前者的效力着重于预防，后者则是治疗。无论如何，由于二者的描写均出现于约 300 年前，时间颇早，因此便都有可能成为日后台湾其他水井传说中疗效情节出现的影响者。进一步地说，大树龙目井传说中具有疗效的描写，对于部分风物传说的发展可能起过作用。

包括大树龙目井在内的其他水井，其传说中具有疗效情节的部分，同样展现了传说的特质“传奇性”。并且，如此的描写，尚属一世界性的情节单元“神奇有疗效的水”(D1500. 1. 18. Magic healing water)，可见相关的情节描写不难于在其他地区发现，这也正代表着民众喜于传承如此的描述。

事实上，根据明朝李时珍《本草纲目》的解释，井水确实具有疗效，尤其是早上第一次汲取的井水，称“井华水”，功效最广：

> 井泉水
>
> ……
>
> 【集解】（颖曰）井水新汲，疗病利人。平旦第一汲，为井华水，其功极广，又与诸水不同。凡井水有远从地脉来者为上，有从近处江湖渗来者次之，其城市近沟渠污水杂入者成硷，用须煎滚，停一时，

候硷澄乃用之，否则气味俱恶，不甚入药食茶酒也。……[①]

井华水

（气味）甘，平，无毒。

（主治）酒后热痢，洗目中肤翳，治人大惊九窍，四肢指岐皆出血，以水潠面。和朱砂服，令人好颜色，镇心安神。治口臭，堪炼诸药石。投酒醋，令不腐。嘉祐。宜煎补阴之药。虞抟。宜煎一切痰火气血药。时珍。[②]

透过李氏对于井华水疗效的解说，看来井水对治疾似有妙用之处，甚至可以镇心安神。如此再加以对照《凤山县志》卷十《外志·古迹》所记大树龙目井的"相传沉疴者饮其水，即愈"，其可能性似愈加提高。况且如《本草纲目》卷五《井泉水》条所述，井水又有等级之分，远从地脉来者为上品，大树龙目井之水即属此类，所以言其具有疗效似乎更具说服力。

古时井水为民众主要饮水来源，日日夜夜的接触在所难免，对其当具有一定的依赖，久而久之自然产生深厚的情感，如遇有疾病痊愈，亦可能将之归功于它。日后加以口碑传播，时间一久，也就形成具有疗效的传说。

已在龙目里居住七十余年的蔡清烈先生曾讲述说，今日亦有人将龙目井水当做药引使用，端午节日之际，尚有民众取之作为午时水。[③] 所以相信龙目井水具有疗效的说法应尚未间断，仍持续发酵。

大树区龙目里流传着"吃龙目井水，呒肥嘛会水"[④] 的俚语，这是说此地的龙目井水质甘美，喝了不会增胖，但会变漂亮。当地居民巴伟

---

① （明）李时珍：《本草纲目》卷五《水部·井泉水》；（明）李时珍编撰、夏魁周校注：《李时珍医学全书》，胡国臣、樊正伦主编：《明清名医全书大成》，中国中医药出版社1996年版，第193页。

② （明）李时珍：《本草纲目》卷五《水部·井泉水》，第194页。

③ 讲述者：蔡清烈（男；77岁；闽南；日本教育三年；农）；采录者：彭衍纶、林爱子；整理者：彭衍纶；采录时间、地点：2011年7月30日、高雄市大树区龙目里龙安宫广场。民众通常是至龙安宫的"龙井源泉（与龙目井同一水脉，详后叙述）"，取午时水。

④ 参见施添福总编纂，陈国川编纂，古文锦等撰《台湾地名辞书·卷五·高雄县（第二册）》第十九章《大树乡》（林佳慧撰）第四节《各村地名释义》第十一项《龙目村》，第479页。

霖先生亦告诉我们说："人 kóng 吃阮大井的水，un la̍p ē 水。"[1]这话同样强调吃大井（龙目井）的水，也能变美丽。所以其实有不少龙目里居民认为龙目井水是具有美容功用的，这何尝不是另一种疗效。也由于龙目井的水脉质地优良，因此吸引了部分与水有关的产业于此设厂营运，如食品业的恒义食品实业公司，于1982年特在大树区（乡）设立生产工厂，制作全台首创的盒装中华豆腐、豆花；造纸业的永丰余集团，更早在20世纪50年代于此设立久堂厂，时至今日，该厂已成为生产文化用纸（铜版纸、杂志纸、道林纸等）的龙头企业。

四　大树龙目井与龙安宫绕境活动

全台19处龙目井之中，大树龙目井，是目前所知唯一存有公开祭祀仪式者，而它的祭祀仪式则是因当地龙安宫的绕境活动而起。[2]

隔着与龙目路平行的沟渠，约在大树龙目井（大井）东南方200公尺处，有间龙安宫，属庄头庙，主祀龙树尊王，另祀玄天上帝、神农大帝、福德正神等（见图11、图12）。根据龙安宫内嵌在墙上的建庙沿革石碑所记，此庙的创建过程大致为：

> 溯自三百年前、即明末之期、据遗老相传龙树尊王远从泉州府晋江县随国姓爷郑成功渡海来台、到高雄州大树庄龙目井广受村民敬载恩泽、缘此地四面环山、水秀山明、主产龙眼、荔枝、凤梨、山下有大井为全村所饮用、泉源长年不歇、水清甘如饴、即龙目井也、盖王爷神威感应、护国佑民所求灵验、迨至乾隆二年、信徒初建龙树尊王庙奉祀、由是神灵显赫、信徒日众、唯因庙貌兴建伊始、筚路简陋、不堪风雨侵蚀沧桑变幻、及至民国六十五年八月间经原管理委员会主任委员陈锦泰暨各委员及村民举行大会、发起兴建新庙重建之议、获全体村民响应赞同并敦聘陈仲义先生主持筹备事宜、嗣于同年九月成立兴建委员会、公推蔡权先生为主任委员、即选择丁巳年三月廿九日动土兴工、全村善信互相协力、踊跃乐

---

① 讲述者：巴伟霖（男42岁，闽南，高中，自耕农）；采录者：彭衍纶、林爱子；整理者：彭衍纶；采录时间、地点：2011年7月30日、高雄市大树区龙目里龙安宫广场。

② 云林县斗南镇阿丹十一号黄宅的龙目井，于阴历元月初一则有私人的简单祭拜仪式。



图 11　高雄市大树区龙目里龙安宫【彭衍纶拍摄】

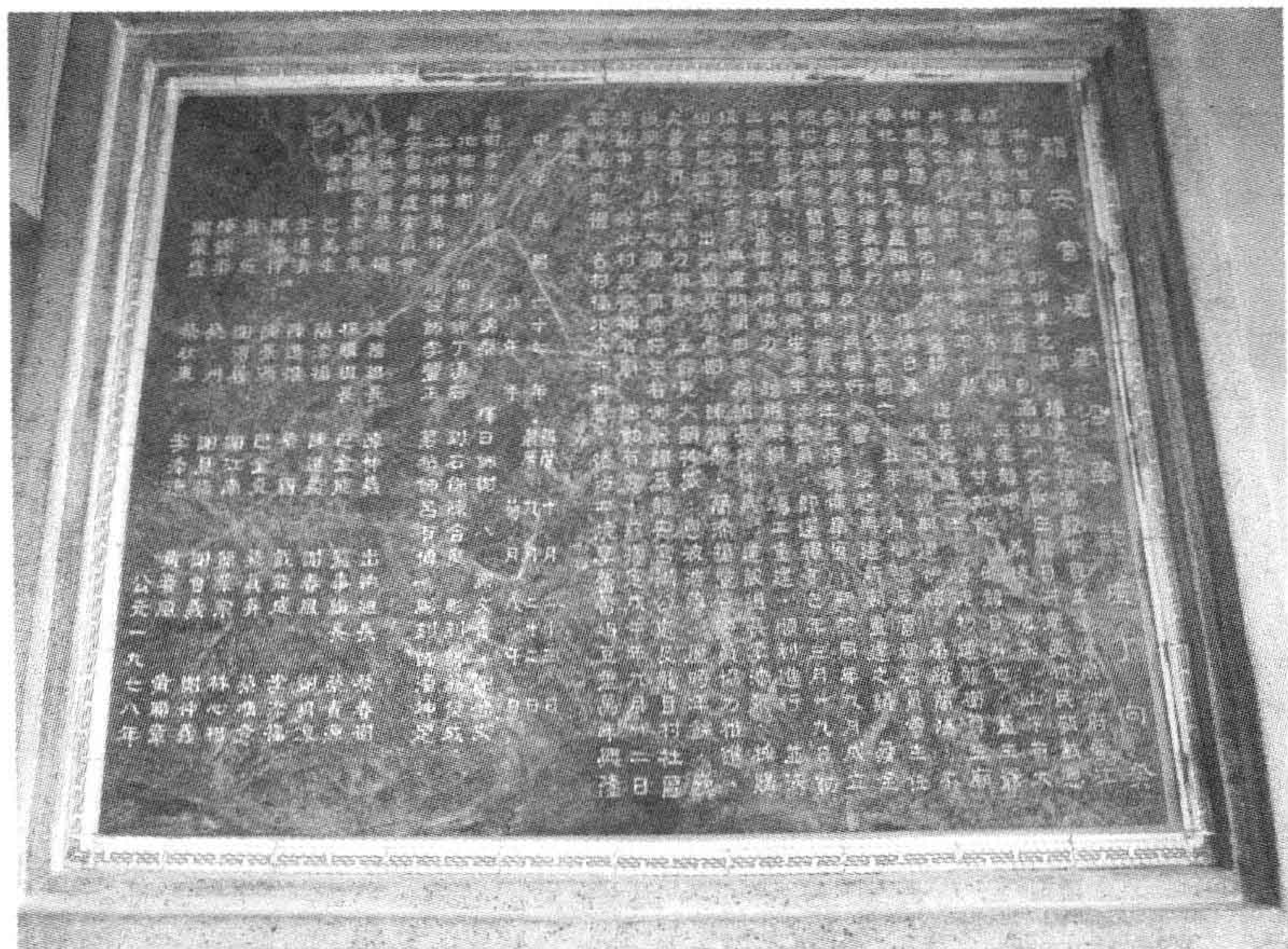


图 12　龙安宫建庙沿革石碑【彭衍纶拍摄】

捐、鸠工重建、顺利进行、并决议命名龙安宫……

如自石碑设立之时的 1978 年算起，300 年前即 1678 年，亦即清康熙十七年，时台湾由郑经主政，清廷尚未纳台湾为版图[①]，所以言明末亦可。而从乾隆二年（1737）信徒初建龙树尊王庙算起，龙安宫迄今（2011）已有 274 年的历史。不过沿革记说遗老相传龙树尊王从泉州晋江随郑成功来台，到高雄州大树庄龙目井广受村民敬载恩泽云云，郑成功于明永历十五年（清顺治十八年，1661 年）三月亲率官兵抵达澎湖，翌年（明永历十六年，清康熙元年，1662 年）逐荷兰人，定台湾为东都，设承天府，下辖天兴、万年二县，郑氏亦于此年去世。今日高雄地区即位于万年县辖内，所以郑成功来台时尚无“高雄州”，此一行政区要迟至日治时期方设置（见图 13）。



图 13　大井、圆仔桃窟、龙安宫相对应地理位置图
【底图取自 Google 卫星地图】

龙安宫后于 1976 年 8 月发起新庙重建之议，日后方逐渐有今日规模，并成为当地的信仰重镇，居民聚会之所。

在龙安宫主殿的功德箱前方，紧邻着一座小水池，名为“龙井源泉”（见图 14），水池中有一绑着红布条的龙型雕塑，其嘴巴处安置一

① 清廷命施琅攻克台湾之时为康熙二十二年（1683 年）。

根细管子，管子内不时有水流出，水的源头即来自与龙目井相同的水脉。再加上龙安宫为龙目井聚落的庄头庙，所以龙目井、龙安宫二者自古以来即有渊源。而二者之间关系的密切，透过龙安宫一年一度的绕境活动，其中两个与龙目井相关的环节：绕境前的龙目井祭祀并取水仪式，以及绕境中的分享龙目井水，更可清楚地见到。



图 14　龙安宫内的“龙井源泉”【彭衍纶拍摄】

据龙安宫现任主任委员洪平封先生介绍，绕境活动已有三四十年的历史，举行的时间通常在每年阴历六月中下旬①，定于此时，大致因龙树尊王的圣诞为阴历七月一日。

龙安宫每年绕境前，都会先去龙目井（大井）举行祭祀并汲取其水的仪式，经过作法后再分送居民。今年（2011 年）绕境时间为 7 月 30 日（星期六），亦即阴历六月三十日。同样地，绕境前照例先前往龙目井进行相关仪式，整个过程大致为：

8 时 10 分：队伍自龙安宫出发。

8 时 15 分：到达龙目井，在张腾恭法师主持下开始进行祭祀仪

① 以上信息乃笔者于 2011 年 9 月 2 日以电话访问洪主委所得。

式。首先于龙目井解说牌前摆设香蕉、木瓜、苹果等水果，然后在水果左侧将纸钱搢放于地。

8 时 17 分：由龙安宫主委洪平封先生、负责汲取龙目井水者等人作为代表，分别手持数目不同的香向龙目井祭拜。然后由负责汲水者将众人之香集中插入短墙下随手取得的盆栽中。接着，大家再徒手膜拜。

8 时 19 分：负责汲水者持一水桶至龙目井西侧取水，取毕后张法师吹了一声号角。然后汲水者再将所汲之水分至另一桶。

8 时 20 分：由张法师向桶内龙目井水施念咒语、摇铃，并吹号角。其后汲水者即先行离开。

8 时 21 分：众人开始焚烧纸钱，并在张法师施念咒语，数度摇铃、吹号角后，完成仪式。

8 时 23 分：队伍自龙目井返回龙安宫。

8 时 28 分：返抵龙安宫。

整个过程大约历经 18 分钟，其中祭祀龙目井并取水仪式部分，约进行 8 分钟。龙安宫内部分奉祀的神明，如龙树尊王、玄天上帝、神农大帝，其神轿亦有随行（见图 15. 1—图 15. 12）。



图 15. 1　自龙安宫出发【彭衍纶拍摄】



图 15.2　负责汲取龙目井水之人【彭衍纶拍摄】



图 15.3　到达龙目井（大井）【彭衍纶拍摄】



图 15.4　摆设水果【彭衍纶拍摄】



图 15.5　摺放纸钱【彭衍纶拍摄】

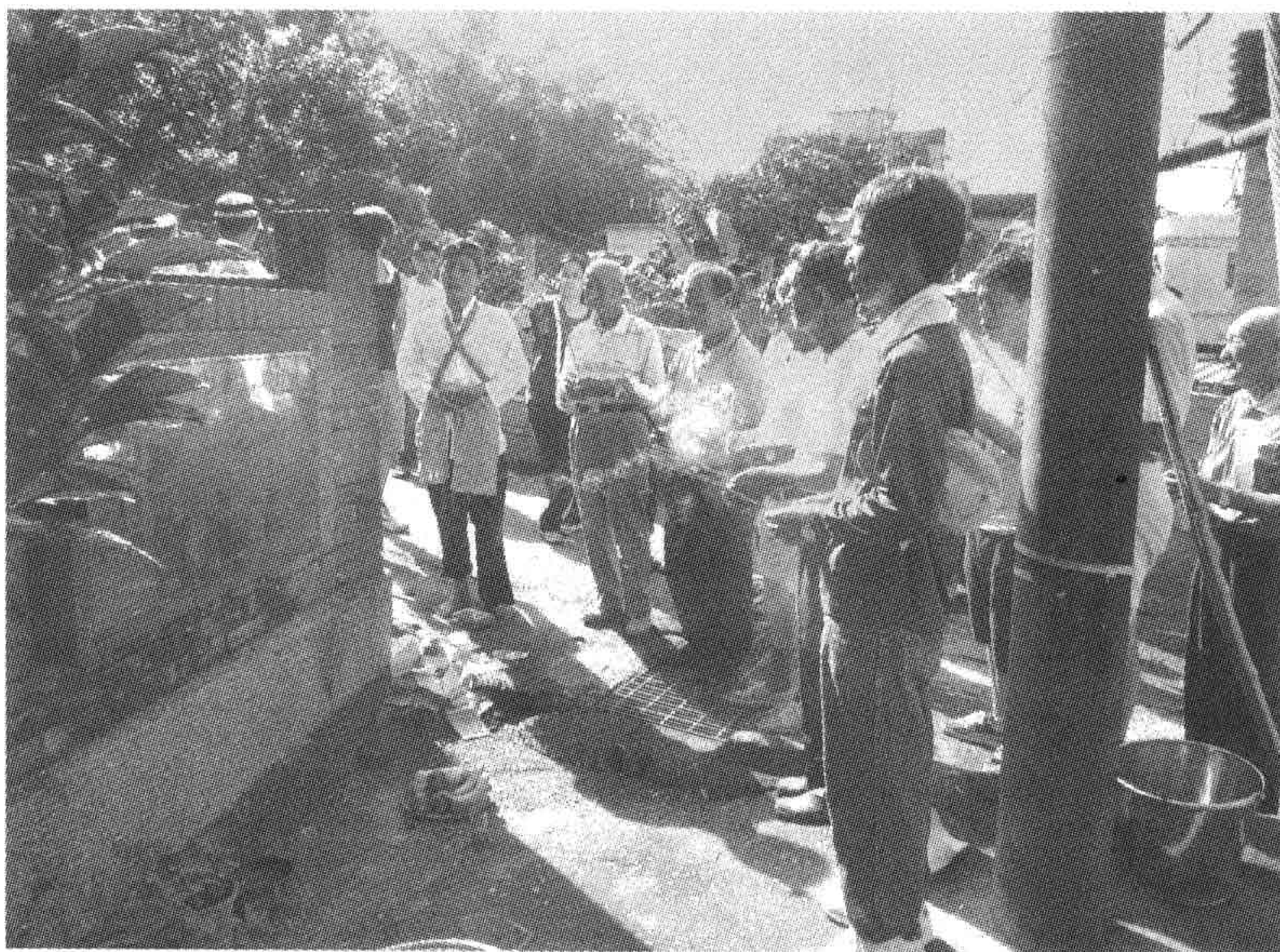


图 15. 6 代表持香祭拜【彭衍纶拍摄】

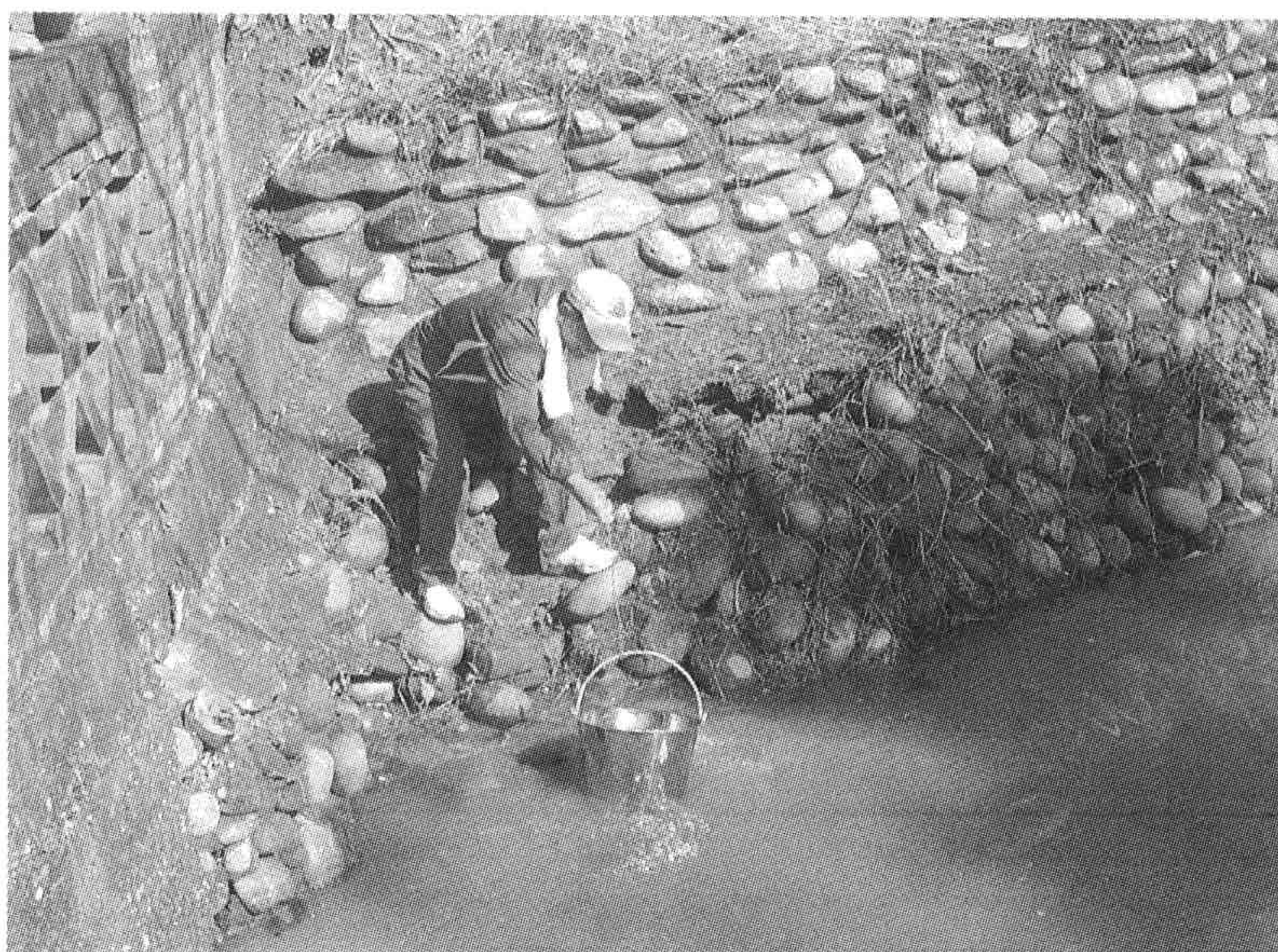


图 15. 7 汲取龙目井之水【林爱子拍摄】



图 15.8　法师向桶内龙目井水施念咒语【彭衍纶拍摄】



图 15.9　汲取龙目井水之人先行离开【彭衍纶拍摄】

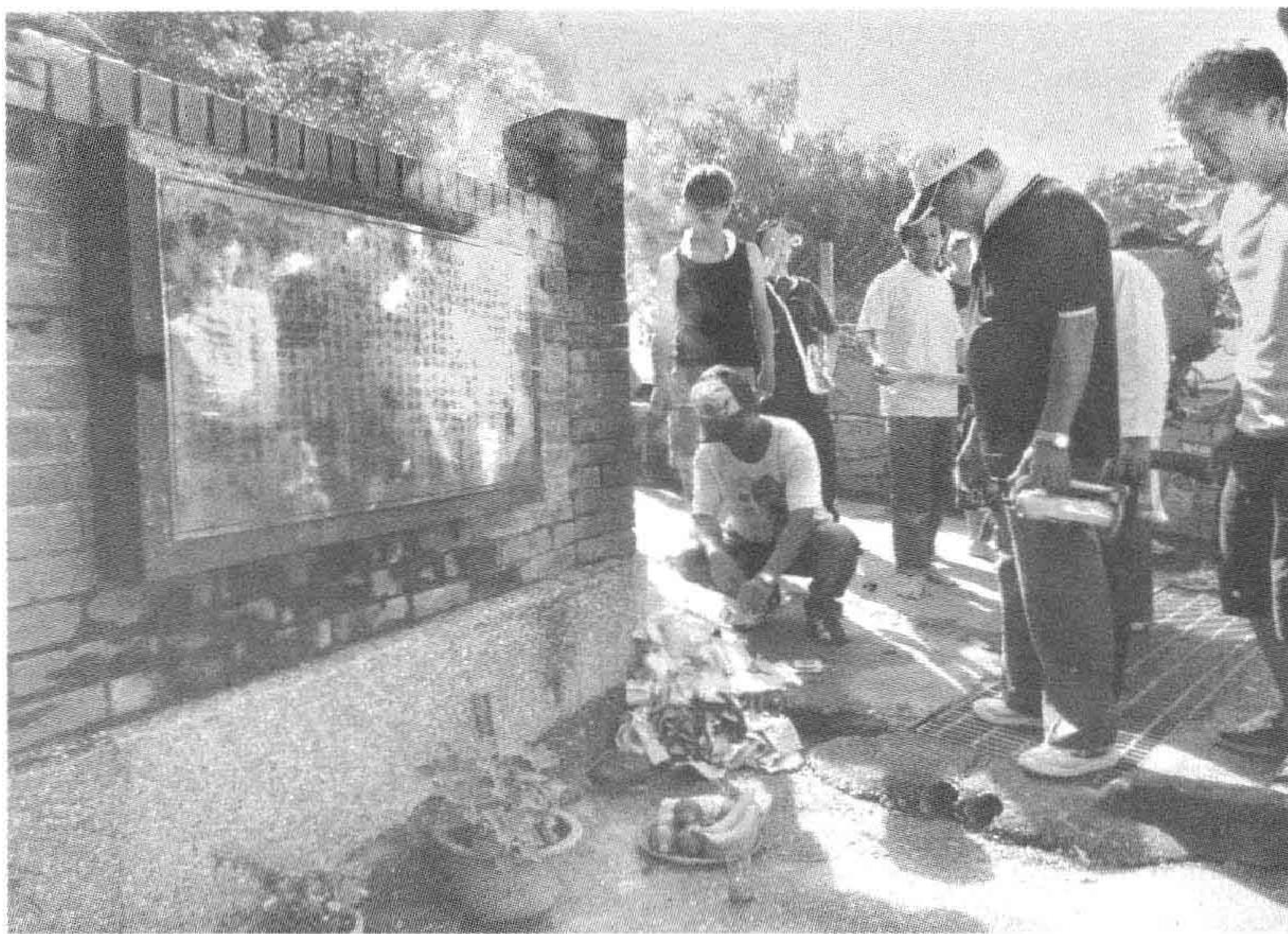


图 15.10　焚烧纸钱【彭衍纶拍摄】



图 15.11　法师吹毕号角后仪式完成【彭衍纶拍摄】



图 15. 12　返抵龙安宫【彭衍纶拍摄】

待完成祭祀龙目井并取水仪式，祭祀队伍返回龙安宫后，再经过请示神明，即可进行绕境。今年（2011 年）的绕境约始于 9 时 5 分，队伍中有一人负责肩挑两个装有龙目井水的桶子，沿途分送给民众。肩挑龙目井水之人，并没有特别的条件限制，通常由成年男子担任，自龙目里民众抽签决定（通常每户派出一人参与抽签），而且不止一人，由数人轮流。绕境活动进行时，居民大多会事先于自家门口以供桌摆放祭品，待绕境队伍经过时，便使用不同的容器（杯子、碗居多）舀取水桶内的水。两个水桶内的水原则上不超过一半，当水逐渐减少时，肩挑者通常会就近开取住户的水龙头添加。

据巴伟霖先生告知，民众在舀取绕境时分送的龙目井水之后，通常会将之掺加开水一起喝（不再煮过），如有剩余，再倒进水缸。笔者曾加以追问是否有用来洗脸、擦手者？巴先生回复没有。

笔者计走访大树龙目井（大井）三次[①]，每次皆有记录其影像，经检视三次拍摄的相片，可以发现 2011 年 7 月 30 日的龙目井是最为干净整洁的，明显经过整理，可想而知这应是为进行祭典而准备（见图 16—图 20）。

---

① 时间分别为 2009 年 7 月 11 日、2009 年 10 月 22 日、2011 年 7 月 30 日。



图 16　上午绕境时分送龙目井水【彭衍纶拍摄】



图 17　下午绕境时分送龙目井水【彭衍纶拍摄】



图 18　2009 年 7 月 11 日的大树龙目井（大井）【彭衍纶拍摄】



图 19　2009 年 10 月 22 日的大树龙目井（大井）【彭衍纶拍摄】



图 20　2011 年 7 月 30 日的大树龙目井（大井）【彭衍纶拍摄】

如前所言，在龙安宫的绕境活动中，与龙目井关系最为密切的两个环节，即绕境前的祭祀龙目井并汲取其水仪式，以及绕境中的分送龙目井水。而此二环节的进行，大致可从两个层面来探讨其中意涵。

其一，表达缅怀纪念的情感，教导饮水思源的道理。

早期尚无自来水的时代，龙目井聚落一带主要依靠龙目井提供用水，后来龙安宫亦设有“龙井源泉”供人取用，所以龙目井对于当地居民来讲，非常重要。如果水是生命的源头，龙目井便像是龙目井聚落的脐带。时至今日，虽说不再以龙目井水作为日常生活用水，但中、老年的龙目里民对它仍怀有深厚的感情，并且感念昔日它对当地的贡献，所以绕境前的祭祀并取水的仪式，实蕴藏饮水思源的道理于其中。在大井短墙的解说牌文字末了，特别提及台湾因受山脉高、河流短急影响，相形之下，池井、埤湖便更为重要，所以要感怀先人，“吃果子拜树头”。所谓“吃果子拜树头”，其实就是要饮水思源的意思。而且祭祀队伍中亦不乏少年、青少年，透过此一祭仪，正可使下一代更为认识自我乡土的生活历史，并且教导待人接物的处世道理，可说深富教育意义。

其二，彰显神圣灵性的形象，赋予护佑生命的能力。

前文提及民间认为井有井神，龙目里民又觉得龙目井赋有灵性，当众人前往龙目井祭祀，持香膜拜时，龙目井神圣、灵性的形象亦更加

彰显。

当今年（2011 年）龙安宫的绕境进行至将近中午时分，我们乘机于队伍中向张腾恭法师进行了简短的访谈，主要请教为何在汲取龙目井水之后，要对它施念咒语？咒语的内容又为何？张法师回复：因为井水有时会较黄、不干净，可能还会有不好的东西（脏东西）[①]，但施念咒语、施放符令之后，就像经过神明扫除秽气，神明净化、加持，此时再来饮用，心绪就能清爽，身体也会较好，事事顺心如意。至于咒语的内容，大致是说龙目井水经过净化之后就不是凡间水，是东海龙王的灵水，来自王母娘娘所赐，可以度化众生。

张法师并且表示，龙目井水就像是龙安宫“龙井源泉”的“龙水”一样，平日如果感觉生活不平安、不舒适，或者小孩爱哭、难照顾，来饮用这些水，经过神明的庇佑，脏东西就会被逼走，各种事情就能变得顺利。

龙目井原本就具有神圣、灵性的形象，但会有受外（秽）物污染的可能，所以仍需先经过作法的程序，以清净井水。一旦经过作法，就不是普通的水，而是灵水，具有护佑生命的能力，可驱邪避魔，化解生活的不顺遂，甚至度化众生，所以借由绕境中的分送龙目井水，民众即可获得祈保平安顺利的助力。

龙目井自古即流传其水具有疗效的说法，在经过作法加持之后，相信应有更多人对此说法抱持肯定态度，这从龙目里家家户户纷纷舀取分送的龙目井水，即可略见一斑。如此，龙目井水具有疗效的传说是否会有新的情节衍生而出，便值得追踪观察。

就目前的发展情形来观察，龙安宫的绕境及其相关民俗活动，主要还是属于地方（社区）性，规模尚未有进一步的推展。然从当地民众积极参与，一起穿上印有龙树尊王神偶并书写“大树龙目井”文字的 T 恤的情形来看，活动对于龙目里，甚至是大树区民众情感的维系、向心力的凝聚，是有相当帮助的（见图 21）。

五　结　语

台湾历史上以“龙目井”为名的水井不在少数，目前尚存者即有 19 处，分布于北、中、南各地区。最早见载于文献且尚存者，即为南

① 此处的脏东西指的是妖魔鬼怪之类。



图 21　正面印有龙树尊王神偶并书写“大树龙目井”文字的 T 恤【彭衍纶拍摄】

台湾的高雄市大树区龙目里龙目井。大树龙目井实有二口，一名为“大井”，一叫做“圆仔桃窟”，所以“龙目井”之名的由来，一方面与台湾多数称呼龙目井的水井类似，缘于井数为二，亦即《凤山县志》卷十《外志·古迹》所言的“两井相连，状如龙目”。另一方面，也和它位于视作龙脉的山脉此一地势，宛若龙的双眼有关，因此名称由来，应尚且隐含风水思想于其中。

大树龙目井所处地理环境，不仅成为其命名的参考条件，亦影响其传说的发展。因为位于龙脉之上，自然赋有灵性，加上民间认为有井神的存在，因此龙目井也就神圣不可侵犯，一旦被带有凶气的丧家之人，或血污之秽的月内产妇接触，不仅颜色改变，还会滋生数以万计的虫子。如想恢复，唯有请托道士作法。其实对于龙目井聚落的民众而言，因为龙目井是早期重要的水源，自然不可污染。但是大树龙目井的汲水方式又与其他水井迥异，不是以物入井取水，而是人入井中挑水，因为

井大如池子。也因此发展出“可以洗脚，不能洗手”的俚语。因为进入井中，脚被浸洗无可避免，但如果是洗手，便表示是故意为之。巴伟霖先生回忆小时候曾在井中游泳、捉鱼，但龙安宫的委员担心会污染水源，就会出来制止。“可以洗脚，不能洗手”的态度，也是对龙目井的一种尊重、不可侵犯。

水为生命泉源，无水即难以维生。不仅如此，部分井水甚有具备疗效之说，大树龙目井水即其一，且在康熙末年便有此说法流传。也因为其疗效之说流传较早，日后台湾他处水井具有疗效的传说情节，亦有可能是受其影响。同属高雄地区的打狗山龙目井也有类似的传说，因为地缘关系，加以流传时间较晚，其说便有移植大树龙目井疗效之说的可能。而诸如《本草纲目》等医药书籍对于井泉水（井华水）疗效的记载，以及民众情感的投射，其实都有可能成为催化促成龙目井水具有疗效传说形成的因素。

大树龙目井除了是最早为文字书写的龙目井，亦是目前全台唯一仍保有公开祭祀仪式的龙目井，它的祭仪主要是因为龙安宫的绕境活动而起。在龙安宫的绕境活动中，与龙目井关系最为密切的两个环节，即是绕境前的祭祀龙目井并汲取其水仪式，以及绕境中的分送龙目井水，而此二环节的进行实蕴涵两个层面的意涵：其一，表达缅怀纪念的情感，教导饮水思源的道理；其二，彰显神圣灵性的形象，赋予护佑生命的能力。

2011 年 9 月 16 日的《国语日报》刊载了《为非洲人募款凿井提供干净用水——雷恩·瑞杰格》一文，叙述 1998 年一位年仅六岁的加拿大小朋友希望募款为非洲人凿井，以提供干净用水，最后竟能成立几百万的“雷恩的井”基金会，帮助非洲、南亚、中美国家凿井的故事。文末述及 2000 年当雷恩和父母进入乌甘达安格罗城时，村里的孩子都大声呼喊着他的名字，一位老人还起身说：

> 看我们这些孩子，个个都很健康。这是因为雷恩和一群加拿大朋友的帮忙。对我们来说，水就是生命。[①]

这些地区因为井而获得如同生命般的水，也经由这报道，再次证明

---

① 嘉斯·桑顿原：《为非洲人募款凿井提供干净用水——雷恩·瑞杰格》，吴宜洁译，《国语日报》2011 年 9 月 16 日版五“少年文艺”。

无论古今，井对于人类生活的不可或缺。相对而言，井在今日台湾，包括高雄市大树区龙目里，虽不再扮演水源提供的重要角色，但对此地居民来说，龙目井其实已从日常生活的实用性提升至民间信仰的神圣性，并成为唤起集体记忆的钥匙。昔日，民众接近它，因为它具有实用价值，可以提供生活用水；今日，民众接近它，因为怀旧、信仰。虽不再站在物质资源提供的第一线，却是安定、丰富精神的重要平台，凝聚地方居民向心力的媒介。相信关于它的传说、俚语仍会继续流传。

排湾族的地震神话及其变迁

——从日治时期到近今采录文本之比较

台湾虎尾科技大学　庄美芳

在地震频繁的台湾地区，普遍口耳相传的地震神话说在地底下住着一头巨大的地牛，当它翻身的时候，就会引起地面的震动。而在台湾原住民地区流传的地震神话有非常多样的情节，最常见的是大地支撑者身体摇动或是累了换肩时会引发地震，如地中有熊、鹿、鳗（蟹）、蛇、牛等动物，或是巨人、神，他们一动即地震。此外，还有触怒神灵时引发地震；摇动世界柱引发地震；地震时呐喊以唤起祖灵的注意而停止地震等的说法。

台湾原住民地震神话，自日治时期即见搜集，其中多将地震的叙事归类为神话、信仰之中。现当代以来对原住民神话资料的搜集，也有丰硕的成果，然而地震神话仅零星地散见于其中，资料并不多，而且各族的地震神话类型，在现代已出现混融的现象，比如地牛翻身的情节已在各族间感染流布。

笔者近几年采访部落时，发觉耆老们尚能叙述地震神话，如排湾族的呼唤祖灵以停止地震的说法、解释地震的起因，与相关的仪式等，但是地震神话似并未受到适度的关注，即使民国以后的采录也不常被记录，殊为可惜。然而，耆老们日渐凋零，年轻族人已多不能传述，地震神话的研究与采录是一件值得深入而且急迫的事。

本文的意旨，以排湾族为中心，对日治时期与现代采录数据的异同进行比较分析，以探讨神话语境的变迁与地震神话的特质。

一　日治时期排湾族[1]地震神话类型

笔者以大林太良先生的分类[2]为基础，并参考前辈学者的研究成果，对排湾族地震神话的情节进行比较，归纳日治时期排湾族地震神话有以下五类：

（一）支撑大地的人或神身体动就发生地震

排湾族流传着支撑大地的人身体动就发生地震的神话，说是因为是扛着大地的人换肩引发地震。太麻里蕃太麻里社说："地震都发生在更改年度（过年）的时候，那是扛着大地的人脚酸、换肩之时。"卑南蕃吕家社也说大地支撑着是个腿受伤的人："有一个腿受伤者扛着大地。当他换肩，就发生地震。"[3]

---

① 本文的排湾族，在日治时期指的是"大排湾族"，包含排湾族、鲁凯族、卑南族三族。自从清代以来，在官方与学者的调查分类上，或把三族并为一族，或是其中二族合为一族，或是三族各成一族，本文研究以日治时期"大排湾族"为范围，以收排湾族地震神话数据的完整性。

清领时期称呼屏东东侧山区一带的原住民，包括鲁凯族及排湾族的拉瓦尔群、北部布曹尔群在内，当时都被称为"傀儡蕃"。1899 年伊能嘉矩及栗野传之丞在《台湾番人事情》里使用"Tsarisen"（泽利先）这个族名来包括"鲁凯族"及"排湾族"两族。1910 年鸟居龙藏在《台湾土著族分类》中最先将 Paiwan（排湾族）自 Tsarisen 分出，使"Tsarisen"用来专指现在的鲁凯族。1912 年，森丑之助在《日本百科大辞典》的《台湾蕃族》一文中，又把鲁凯族（Tsarisen）与卑南族（Piyuma）并入排湾族底下。自 1912 年开始，官方的原住民分类方式基本上都采用森丑之助的方式（七分法）。1935 年移川子之藏、宫本延人及马渊东一在《高砂系统所属的研究》中，再度将鲁凯族、卑南族自排湾族分出，并且提出"Rukai"一词来作为鲁凯族的族名，而大致被沿用至今。1948 年台湾大学民族学研究室的分类方式，基本上沿用移川子之藏等人的九分法，此分类法亦被内政部 1954 年公布的官方版原住民分类法所采用，并一直沿用至今。见许胜发《原住民部落起源及部落迁移史：以鲁凯族下三社群为例》，台北市原民会 2006 年版，第 14—17 页。

② 〔日〕大林太良：《地震神话与民间信仰》，载《神话的话》，东京株式会社讲谈社 1979 年版，第 85—110 页。大林太良先生归纳地震的类型及其分布情况，允为研究地震神话类型的典型，其分类有五：（1）支撑大地的动物身体动就发生地震；（2）支撑大地的神或巨人身体动就发生地震；（3）世界柱：有 A. 柱子动产生地震，B. 绳子动产生地震两项；（4）男女神性交产生地震；（5）地震后叫"我们还活着"唤起祖先神的注意而停止地震。

③ 〔日〕佐山融吉：《蕃族调查报告书》排湾族（上），余万居、黄文新译，台北研究院民族所资料，v. 11：1，第 167、164、194 页。

（二）触怒神灵而引起地震

排湾族流传着若触怒神即会引起地震的神话，如 paliljau 番 sabdiq 群社："saljimlji 是居住在天上的暴神，一旦发怒，即会发生地震"①。或认为是简慢五年祭之仪式，触怒 saljimlji 之灵所致，若发生地震则有供祭祖神禳灾的仪式。②

（三）摇动世界柱引发地震

摇动世界柱引发地震的说法其下分有两个情节：（1）柱子动产生地震，（2）绳子动产生地震。排湾族马卡匝雅匝雅社："古时候'帕达因'社有大石头，用藤捆绑拖它就一定会发生地震。"③ 排湾族 Makazayazaya 社："古时候，padain 社里有一块大石，绑上藤子，把它拉动，就会发生地震。"④

（四）地震时呼唤祖灵以停止地震

这个地震神话的类型多见于排湾族。排湾族在地震时呼唤祖灵以停止地震。排湾族 vuculj 番 kazazaljan 社说平镇地震之祈祷是，本社遇强震时，任何人均可呼喊"ʔu"，此为家宅不遭破坏之意。⑤

（五）地震发生的季节、地震预警荒年

排湾族有地震发生在过年、换季时的说法。太麻里蕃太麻里社说："地震都发生在更改年度（过年）的时候，那是扛着大地的人脚酸、换肩之时。"⑥ 地震预警荒年见于排湾族枋寮蕃 Rarukuruku 社："地震是荒年的前兆。"⑦

---

① 台湾"总督府"临时台湾旧惯调查会原著：《番族惯习调查报告书》第五卷第三册，台北研究院民族学研究所编译，台北市中研院民族所 2003 年版，第 10 页。

② 同上书，第 159 页。

③ 〔日〕佐山融吉、大西吉寿：《生蕃传说集》，杉田重藏书店 1923 年版，第 300 页。

④ 〔日〕佐山融吉：《蕃族调查报告书》排湾族（下），余万居、黄文新译，台北研究院民族所资料，v. 11：2，第 466 页。

⑤ 台湾"总督府"临时台湾旧惯调查会原著：《番族惯习调查报告书》第五卷第三册，台北研究院民族学研究所编译，台北市中研院民族所 2003 年版，第 158 页。

⑥ 〔日〕佐山融吉：《蕃族调查报告书》排湾族（上），余万居、黄文新译，台北研究院民族所资料 v. 11：1，第 167 页。

⑦ 同上书，第 184 页。

观察日治时期排湾族地震神话中，腿病或是腿酸的人扛着大地换肩时会地震、摇动地柱造成地震，两个母题均属于大地支撑者的观念，是关于地震起因的朴素解释；而触怒神灵时会产生地震、地震后呼唤祖先以停止地震、地震预警荒年三个母题，族人想象的超自然力都是神或是祖灵，说的是神灵降灾或是祈求神灵禳除灾害，排湾族神话和神、祖灵的关系较为密切，谈人和神之间的关系，兼而讲述地震禳灾的仪式，有其宗教上的含义。

二 近今采录的排湾族地震神话

笔者于2008年、2009年至屏东、台东地区采录排湾族地震神话，族人讲述最多的，是地震时呼唤祖灵停止地震的神话母题，而这个母题又常与触怒神灵引起地震母题相结合；另外，也记录到了地震预兆荒年或地震发生季节等母题的神话。

采录时均先与受访者对谈，了解其是否感受过地震，是否听过为什么会发生地震的说法，由受访者主动叙述。若受访者无法想起任何说法，再用预先拟订的问题逐一询问。访谈问题的设计，主要根据日治时代的地震神话资料与近年笔者至屏东、台东等地采录所得的资料归纳提出。

（一）地震时呼唤神灵以停止地震

此一母题常见与触怒神灵引起地震母题相结合，但是也有许多只有呼唤神灵以停止地震的情节，并未黏附其他的母题。

屏东县来义乡排湾族的采录资料：

> 地震时，向神喊："我已经死了，已经死了，请停了，请停了。"①

口译者说明，以前老一辈的人是向神祈求停止地震，现在信教后则

① 讲述者：哇达达鲁、文达（音译），排湾族，78岁；口译者：拉哇乌丝（讲述者之女）；采录者：庄美芳；采录时间：2008年3月13日；采录地点：屏东县来义乡丹林村。

是向天主祈祷，讲述者以前不信教（西方宗教），搬至现居地后才信教。本则神话最具特色的是，企图以“我已经死了”来蒙骗神使他停止地震，讲述内容中的神指传统信仰中的神。

> 不尊重大地，大地母亲会生气，即会发生地震。祭拜、丧事没完成时，也会发生地震。地震时，任何人均可呼喊“ʔu”，告诉别人地震来了，有传讯的作用。有一位专门帮头目传讯的人，面向太阳，对大地母亲呼喊：“好了，好了，我们知道了，我们感受到了，我们接受。”地震是大地母亲在对我们说：“你记得我吗?”所以我们要回馈给大地。首先检讨是谁犯了错，由他赎罪，赎罪的祭品因犯错的人不同身份而以特定的物品回馈给大地母亲。①

讲述者郭纯良先生表示，这则神话是他请问耆老，搜集部落的文史，才逐渐清楚的，他说族人将大地视为母亲，太阳为父亲，大地可以种植、挖掘等，但在何时、由何人种植、挖掘，以及其数量是有限制的，如果不知节制、不尊重大地，大地母亲会生气，即会发生地震。祭拜、丧事没完成时，也会发生地震。而祭拜、丧事没完成，对大地不尊重时，多数是以托梦的方式，表示大地母亲生气，不一定发生地震。地震是大地母亲在处罚我们，所以我们要回馈给大地。首先，在三天至五天甚至是十天里检讨是谁犯了错，由他赎罪，有时是自已承认犯错，有时是检讨得知是何人，但若是没人承认，那么全村的人都是罪人，要一起赎罪。赎罪的祭品因犯错的人不同身份而以特定的物品回馈给大地母亲。若是猎人犯错，即要狩猎某种动物，献祭特别的部位，若是种小米的人犯错，即以小米酒、祈拿福回馈。头目仅负责协调的工作，仪式是由特定的家族举行。

> 地震是神的惯例，神的旨意，一年发生一次地震，在新年轮替时。地震摇很久或是摇两次，表示是神生气，是我们做错事。地震时呼喊“ʔu”，对地震的神喊“不要再摇了，灶都倒了”。因很少大地震，所以很少注意到是否有仪式这种状况。②

---

① 讲述者：郭纯良，排湾族，59岁；采录者：庄美芳；采录时间：2008年8月8日；采录地点：屏东县来义乡古楼村。

② 讲述者：犂节女，排湾族，民国十二年；口译者：张玉美；采录者：庄美芳；采录时间：2009年7月16日；采录地点：屏东县来义乡古楼村古楼教会。

讲述者犁节女女士表示本则神话是小时候听外婆说的，讲述者原本并未提及地震时族人会呐喊的现象，经笔者主动询问："发生地震时，族人是否会呐喊？呐喊什么？请问这里的呐喊音节也似'ʔu'吗？"讲述者说明："地震时呼喊'ʔu'，对地震的神喊'不要再摇了，灶都倒了'。"再者，说地震是神所引起的，笔者再次询问"神"的意思，讲述者只说是神。口译者张玉美女士认为地震的神应指祖先神。

> 地震时各族的界线会断掉乱掉。地震是神的旨意，我们不清楚为什么会发生地震。地震时所有的人跑到屋外喊"ʔu"，这是对地震说的，是吓阻的作用，不要再有地震。①

本则实录讲述地震发生的原因，是因神的旨意引起的。男性讲述者高庆昌先生说的地震所引发的现象是"各族的界线断掉乱掉"，和前一则女性讲述者所说的"灶都倒了"不同，而地震时对地震呼喊是"吓阻"的作用。

台东县太麻里排湾族采录资料：

> 地震是造物主想与人们对话，地震是造物主给予的一种征兆。地震时全村的人都在呐喊，这是与地震对话，希望地震不要带来伤害。②

讲述者戴明雄先生说，小时候地震时全村的人都在呐喊，若是在山上工作的人感觉到地震，即会发出呐喊，听到呐喊的声音，部落里的人就知道地震来了，就一起呐喊。呐喊时只有两个音节，但是忘了其正确的音节，经笔者询问是否如日治时代的记载"ʔu"，讲述者表示记忆中类似，但这是儿时记忆，印象有些模糊。

地震时呼唤祖灵以停止地震母题，显示地震时呐喊，是与地震的对话，请不要带来伤害，也有传讯的作用。在呐喊时，同时也会与地震对话，祈求神停止地震，其中的对话，有欺骗神说"我已经死了"，有承

---

① 讲述者：高庆昌，排湾族，72 岁。口译者：张玉美。采录者：庄美芳；采录时间：2009 年 7 月 16 日；采录地点：屏东县来义乡古楼村古楼教会。

② 讲述者：Sakinu tepiq（戴明雄）撒依努．得别格牧师，排湾族，42 岁；采录者：庄美芳；采录时间：2008 年 7 月 16 日；采录地点：台东太麻里新香兰。

认错误愿意接受处罚说“我们感受到了，我们接受”，有告诉现象说“灶已经倒了”，仅有一例是吓阻地震。

（二）地震发生的季节

屏东县排湾族采录资料：

> 老一辈说，地球在转在变化，所以产生地震。换季时地震较多，不一定是哪一个季节。①
>
> 天要改变时，昼夜要改变长短时，会发生地震。昼夜要改变长短时，是白昼黑夜要变长或变短时即是换季的时候，但不一定是夏季变冬季或是冬季变夏季。②

地震多发生在换季之时，在犂节女女士的讲述资料中也说地震发生在新年轮替时，在戴明雄先生讲述的神话资料中也提及“地震是造物主想与人们对话，地震是造物主给予的一种征兆”。说明地震有预兆的含义。

三　地震神话语境的变迁

调查显示，自日治以来的200多年间，台湾排湾族的地震神话发生了巨大的变迁。排湾族现今较常见讲述的，是地震时呼唤祖灵以停止地震（含触怒神灵而引起地震）、地震发生的季节。相较于日治时期，已经消失的母题有：支撑大地的神或巨人身体动就发生地震、摇动世界柱引发地震、地震预兆荒年。如今，族人们的神话叙事中所关注的，是地震与人的关系，如地震发生时族人实行的仪式、地震示兆于人的意义。其中神灵与人之间的关系这一母题，系承续自日治时期的神话母题。而日治时期记录数据中的地震起因神话母题，如支撑大地的神或巨人身体动就发生地震、摇动世界柱引发地震这两个母题，在笔者近年所作的调查采录中，则未有发现，可见“大地支柱”的神话观念已渐渐从现今

① 〔日〕佐山融吉：《蕃族调查报告书》排湾族（上），余万居、黄文新译，台北研究院民族所资料，v. 11：1，第184页。

② 讲述者：陈高娥，排湾族，80岁；谢阿兰，排湾族，72岁；口译者：冯志美；采录者：庄美芳；采录时间：2009年7月18日；采录地点：屏东县三地门乡三地村。

排湾族耆老的讲述中消失，相较于现今仍保留着原来的支撑大地的动物身体动就发生地震的母题的台湾原住民其他族群，排湾族在神话语境的变迁上有其独特的现象。

“触怒神灵而引起地震”的神话母题，是现今排湾族群唯一用于解释地震发生原因的神话母题。然而，在笔者近年所进行的田野采录中发现，“呼唤祖灵以停止地震”这个排湾族传统的地震神话母题，受访者们说，地震时族人已不再呐喊了。至于不再呐喊的原因，戴明雄牧师说：“根据我的看法，地震时族人不再呐喊的原因，一是在新的宗教（如基督教）下，地震时以呐喊与地震对话，这个传统方式被视为迷信，所以才会改变而消失。一则是因为，在早期，地震时全部落的人都在呐喊，这是人与大地的呼应，过去全部落的人都在山林野外工作，工作性质相同，集体认知相同，你呐喊我呼应，彼此共鸣，呐喊是共同的习惯，再者呐喊有传讯的作用，彼此认知相同，才有集体传讯的意义及作用。如今，工作性质不同，有些人在山林野外，有些人在办公室，场合不同；有些是本族人，或许隔壁即是汉人，彼此认知不同，无法引起共鸣，于是相对的这个呐喊的传统方式即会式微。”笔者问：“如今老人家还会呐喊吗？”戴明雄牧师说：“很少听到。”笔者问：“改成祈祷吗？”戴明雄牧师说：“应该会，因为地震毕竟会引起心理的不安，祈祷能消除不安。”

屏东县来义乡古楼村地震时呼喊或回馈的传统业已消失，郭纯良村长说：“外来宗教的确影响了旧传统，在古楼村有多种外来教会，如拿撒勒人会、长老教会、浸信会，等等。古楼虽有65%的人依旧是传统信仰，但是许多人只说他们是传统信仰，并未在其他地方展现旧传统，这可能的原因是，现实的考虑胜于一切，若有新的诱因，如新宗教的实质利益，虽不改信新宗教，但新宗教若认为这是迷信，他们也不会去做，旧传统是不易保留的。”

地震起源神话与相关仪式消失的原因，笔者以为，另一个可能的原因是科学知识的影响，促使族人们尤其是接受现代教育的族人们多已认知地震为地壳运动所造成，认知影响了传述。因此，较原始的地震神话无法与现今的认知相结合，在不信的氛围中族人多已不传述地震起源神话，也不再举行相关仪式。

时代、宗教、科学知识等原因交相织铸，神话叙事随之出现消长混融的现象，神话语境终将随着时空的变化而变迁着。

裕固族民间叙事的文人化现象

中央民族大学　钟进文

裕固族主要聚居在甘肃省肃南裕固族自治县，总人口为13719人（2000年）。裕固族传统上是一个以畜牧业生产为主的民族，由于有语言无文字而形成了丰富的民间叙事传统。主要有神话、传说、故事、民歌、叙事诗、史诗等。民歌独具风格，曲调朴实优美，有学者认为裕固族民歌格律，分别与古代文献中记载的突厥语民歌、古代蒙古族民歌有许多共同之处，其中还保留着一些与《突厥语词典》中记载的四行一段押尾韵的民歌形式相一致的民歌，叙事诗有叙述和歌唱两部分，以唱为主，以叙为辅。在神话、传说中，保留着本民族不同历史时期的政治、经济、文化、宗教、习俗、观念等诸方面的原始素材。有些英雄传说故事中还保留有中国北方游牧民族非常古老的母题。

一　民间叙事的书面化

裕固族的书面文学创作应该说是从1954年开始的。最初的书面文学，主要是对民间文学的搜集整理，大量的民间文学作品在这一阶段定型，如《黄代琛》、《西至哈志》、《莫拉》等，当时从事这项工作的主要是汉族和其他民族的文学爱好者。这些民间文学作品较完整地保留了裕固族的文化特质，作品风格沉郁、忧伤，充满对故乡的怀念。挖掘、整理民间文学，对一个民族的文学发展及风格的形成具有至关重要的作用。通过民间文学的书面化整理和翻译，使外界得以了解裕固族民间文学的特点，而且也发现了裕固族民间故事和民歌与远在欧洲多瑙河畔的匈牙利民间叙事有惊人的相似之处。

之后是民歌的改写及文学创作的初步形成阶段，大约在1976—

1984 年。如《裕固族姑娘就是我》等新民歌的形成等。总体特征是由民间文学向文人创作过渡。牧民诗人贺继新是这一时期的代表。他是裕固族中最早放下羊鞭拿起笔的牧民诗人。数十年如一日坚持创作。他用质朴的语言，真切的笔调描写草原、牧人及他的所见、所感，以饱满的热情歌颂民族的新生活。创作出许多民歌体诗歌。这是对裕固族民间叙事形式上的继承。例如《可爱的家乡》：

民族政策把千里草原照亮，
我放声把可爱的家乡歌唱，
莲花滩如今变了模样。

啊，机井水灌溉着万顷牧场，
细毛羊群像白云在飘荡，
电灯如明珠闪烁着银光。
……①

20 世纪 80 年代以后是裕固族书面文学的正式形成阶段，涌现出一批文学创作者。他们文学创作的一个重要特征是，作品中普遍出现一种追溯民族起源、诉说民族迁徙历史、反映本民族宗教信仰的基本叙事主题或叙事现象，作品蕴涵着浓厚的历史意识和普遍性的家园皈依思潮。

实际上这是一种对民间叙事内容、观念上的继承和延伸发展现象，这种现象学界已有关注。

由于口头传统在裕固族中长时间地占据着主流位置，开始书面书写之后的裕固族"新文学"必然带着口头传统的印记。在一个新的历史时期，裕固族书面文学似乎发生了重大的转型，殊不知在书面文本的背后隐现的仍然是一种"传统"。当代意义上的一批裕固族作家把经过"转译"和"改写"的口头文本，用汉语"转换"之后推向文坛，以便使族群之外的人们对本民族的文学进行充分的认识。当一些读者以客位的姿态领略民族风情或者过分地陶醉于"异文化"书写时，却很少有人注意到当代书面文本与口头传统之间的关系。在当代书面文本中无论是口头题材的复现抑或是民间故事的"改写"，都显示了对民间口头传统的延续。

---

① 肃南县纪念册编辑室：《裕固之歌》，1984 年 2 月内部印刷品，第 11 页。

当代文坛上出现了一批能够代表裕固族书面文学成就的作家，铁穆尔就是其中的典型，细读他的书面文本就会发现其中借用口头传统的明显迹象。《白马母亲》是对裕固族创世神话《沙特》及其变体“马头琴故事”的“复述”，《北方女王》中出现了“北方女王”的传说……裕固族诗人妥清德的“黄泥堡草原”系列组诗，在深层结构上叙说着这个民族的历史和民族迁徙的历程。铁穆尔创作的《裕固民族尧熬尔千年史》更是作家在民间口头文本基础上对民族历史的“重新演绎”和民族精神的“现代阐释”。民间故事成了铁穆尔作品的重要组成“因子”。正如铁穆尔自己所说：“我所熟悉的就是漫长的繁忙和艰难的生活，就是听人们讲草原上的童话、传说故事、神话、创世史诗和英雄史诗片断。”也正因为他对这些在民间流行的口头传统的熟悉，在进行书面表达时能够信手拈来，把口头文本“移植”到书面作品中。阅读他的作品就会发现其中对口头文本大量的借鉴和运用。[①]

在此，笔者把这种现象称为“民间叙事的文人化现象”。

二　民间叙事“文人化”的作用

从学术而言，民间叙事“文人化”具有重新解释民族历史的作用。在新历史主义看来，阐释是一种实践，每一次成功的阐释便是赋予阐释对象以新的历史生命，在新的话语规则的形成和对过去的重新阐释中，一个民族的本土意识在不断地被修正和补充。[②] 作为边缘人口较少的民族，为了彰显和维护内在的族群情感，自然而然地便以历史书写方式标示出本族群与他者的区别，并通过选择符合本族群心理情感的意象和故事叙述而予以象征化，建立起本族群自我认同式意识和感情式联想的复杂体系。

裕固族文学对裕固族历史的探寻和眷顾、对民族寻根情结的认同与理解，无不含有迫切的民族自省意识和归属情结以及对民族文化的深刻参悟和多维观照。裕固族作家铁穆尔在《请把你的马拴在白桦树杆上》中甚至呼吁：“……感觉历史吧，用你清晰的头脑和火热的心肠。”他

---

① 李建宗：《多民族文学史观中人口较少民族的口头文本——以裕固族民间故事为研究个案》，《民族文学研究》2009 年第 4 期。

② 张京媛编：《新历史主义和文学批评》，北京大学出版社 1993 年版，第 174 页。

以民间口传和文字史料加工整理而成的历史散文著作《裕固民族尧熬尔千年史》生动再现了裕固族的生存历史、兴衰变迁、族群流融以及宗教、民俗、文字的演变等，其目的是“以期能起到连接曾经中断的几代人之间、几个民族之间的血肉联系，连接几个时期破碎的历史、文化和地域关系”。[①] 裕固族学者巴战龙在评论铁穆尔作品时指出，文学对于我们这个历经多灾多难的民族来说，它的重任是要在传统基础上寻找并重建民族的精神家园，塑造民族的灵魂，给所有人的生命安下根基，让人们的理想和精神有所依托。

裕固族诗人贺中的诗集《群山之中》也是以一个“背对人类自语的人”的身份，从多种角度表达了“异地的生活！你不是我的最初”的深沉感慨和“哪里是我梦中的杯子”的根本疑问，以及置身于“正在消失”的荒漠上却高歌历史的寂寞情绪……

铁穆尔的《诗歌来到人间的传说》中这样叙述：“天神汗腾格里说：感恩就需要颂唱诗歌（诗歌也包括一切文学艺术形式）。地神于都冈说：祝福就需要颂唱诗歌。诸神都说：天神和地神需要结亲，结亲需要颂唱诗歌，祭祀需要颂唱诗歌，人们要得到救赎需要颂唱诗歌，人的心灵和天地万物交融要颂唱诗歌……”[②] 在该文的注释中明确指出：“本文根据尧熬尔民间创世长诗《沙特》改编。裕固族人自称尧熬尔。他们在古代信奉萨满教，萨满教相信万物有灵。裕固族游牧人举行传统的婚宴时颂唱创世长诗《沙特》，仪式隆重、态度虔诚，颂唱者手拿羊腿胫骨，眼望苍天大地颂唱。诗歌在他们的眼中是神圣的。”

对于经历了“无文字”时代的民族而言，民间传承的口头文本成了民族历史的载体，从这些珍贵的口述史料中，人们探寻历史真相，发掘民族精神。与一个民族的生存息息相关的“历史情结”，如部落生活、族群迁徙、民族战争等，都在口头文本中有着翔实的记载，进一步为民族精神的“表述”提供了丰富的资源。裕固族书面写作中出现的历史想象、民族志诗学和民俗书写，无疑是地域风情和民族精神的展示。这些体现在书面作品中的地域特色和民族风貌，是裕固族书面书写的鲜明倾向和价值追求。人口较少民族文学所推崇的“民族特色”，在某种意义上，有相当一部分作品可以说是对传统口头文本的“翻版”和“改写”，无论是书面作品中风俗的描述还是仪式的展演，均能在流传于民

---

① 铁穆尔：《裕固民族尧熬尔千年史》，民族出版社 1999 年版，第 2 页。

② 《文艺报》2010 年 8 月 18 日第 5 版。

间的口头文本中找到它们的渊源。在展示“民族特色”的书写背后隐匿的更多是文化寻根的冲动，裕固族诗人妥清德的“黄泥堡草原”系列组诗，寄托他“对遥远往事的一种奇思妙想，平平读来，似乎是当代人的野炊郊游，但它深层叙说的是一个民族的一段历史，一段难以忘怀的经历”①，是一次诗意的文化寻根。在书面作品中凭借民族精神的展示和文化寻根的书写，人口较少民族的作家不断地打造自己的民族特色，以便实现自己在中华民族文学中的“话语权”。

三　民间叙事“文人化”的特点

（一）承袭口头叙事传统和言说方式，形成混杂文体现象

裕固族民间的口头传统渗透到民族生活的每一个角落，显然在这个民族当中占有重要的地位。口头传统犹如一本民族“教科书”，几乎为族群内部的所有成员接受和掌握，使他们对本民族历史、信仰、文化、习俗等形成全面的认识。同时大量的口头文本也在代际之间不断地传承，成为一个族群繁衍中的主要“精神食粮”，正因为生活在这种文化环境中的人们从小耳濡目染，受到潜移默化的影响，自然也就形成了一种口传文学思维。裕固族书面文本无法脱开口传文学思维的“窠臼”，在作品中浮现的是对口头传统叙事策略的沿袭和言说方式的承接。

例如裕固族是个擅长歌唱的民族，喜好唱歌，不仅是裕固人的天生禀赋，而且也是他们的审美情趣和生活理想。裕固族有句俗话：“如果我忘记了故乡，故乡的语言我不会忘；即使忘记了故乡的语言，故乡的歌曲我再也不会忘。”可见民歌给裕固人留下了多么深刻的印象，民歌在他们的生活中有着重要的地位。裕固族很多优美的民间传说、故事都可以演唱，不少重要的历史内容也保留在民歌中。叙事歌是裕固族民间文学中最富有传统，流传最广，最具魅力和代表性的艺术形式。裕固族的叙事歌都有一定的故事情节，其演唱方式既有边唱边说的，也有先讲故事后唱歌或先唱歌后讲故事的。

这种叙事和言说方式非常突出地呈现在书面文本当中。例如铁穆尔的《北方女王》首先引出一首古歌：那年夏天，他在家乡的牧区随意

---

① 钟进文：《寻根的人——论裕固族诗人妥清德诗歌中的民族情结》，《民族文学研究》1999 年第 3 期。

采风时，听到过一个奄奄一息的尧熬尔老太婆唱的古歌，歌名叫《北方女王》：

北极星照耀下的北方故乡
有一片银色宽广的雪原
北方女王住在干净的小木屋里
她放牧着林边的大角鹿
……

这一首歌唤醒了图拉心中永恒的神秘情感。北方女王的传说他早已听说过，但这一首歌是第一次听到。那个孤独地在冬窝子里打发残生的老太婆是个著名的民间歌手，她的那些古代民歌充满了永不消失的突厥蒙古式的深情。这是图拉值得一生回味和领悟的财富……那是很早很早的一个时候，图拉家的帐篷扎在祁连山北侧满是原始森林的一个山谷里，那里是他们在那一年的夏营地……

《苍狼大地》更是每一章前面引用一段裕固族古歌，之后是对这段古歌的现代阐释和个人的情感抒发。《白马母亲》、《魔笛》等则在叙事中间穿插裕固族歌谣或牧歌。

裕固族这种边唱边说，或先讲故事后唱歌或先唱歌后讲故事的民间叙事方式几乎贯穿在每一位当代文人文本中。

达隆东智《山谷岁月》这样开头：

在遥远的地方，响起故乡的清笛，
金杯银碗里盛满上好的烈酒……

阿木尔耳边响起了那首古老的歌，那是山脊上妻子唱给他听的。那天，他告别了母亲，骑着银鬃白马，向牧草地奔驰，马鬃上散发着醇正的酒味，在寒风中浓烈极了……

《猎豹》中："萨尔娜二十出头，长得挺秀气，部落里有几户人家托人说媒，但一一被她婉言谢绝了，她每天的活计就是放羊，放羊的时候，纯粹的女高音婉转悠扬：

我迷恋包拉尔山中的雪豹
银色的雪山融化时

金玉般的雪豹走在狂野的晓风中
我独自寻找梦中的草原……”

苏柯《萨尔走过的草原》：“……萨尔大叔仍背着他那把只有单叉的叉子枪，骑着那匹令草原人垂涎三尺的大白马，出现在阿尔可草原，同样，那颤抖的男中音仍伴着他：

有一个故事
总拨动着我的琴弦
那可爱的阿尔可王国公主
再也没有走来
消失在雪域高原
……”

《白房子黑帐篷》：

“东方的太阳升起来
一个吉祥美好的日子来临
养育了十九年的姑娘要出嫁了
左邻右舍亲戚朋友都来送行
……

在尧熬尔老人特有的、听起来让人心酸的歌声中，马队缓缓前行着。”

巴战龙《关于一匹马的故事》“我当然看得出他的心思，才故意逗他，让他展示一下我们萨格斯家族与生俱来的本事。他看了我一眼就唱起来了。

路途遥遥，马儿受累
情人远离，心儿受苦。

这是一首著名的古歌，听哈尔斯兰这么动情地唱，我突然心里很难过……”

还有杜曼的《牧人》，妥清德的《岁月的马鞍》，巴战龙的《噢，

草原哟》等。

由此可见，裕固族书面文学对传统口头文本的“翻版”或“改写”，使书面文学作品形成了各种文体如传说、神话、歌谣、民间故事、民间习俗等相互缠绕的混杂现象，出现了混合文体。

（二）叙述者出入于文本内外的叙事方式

裕固族文人作品中不断出现双重或多重文本情节相互阐释的情景，这种叙事方式也可以从民间叙事中找到明显痕迹。

藏族史诗《格萨尔》传入裕固族地区后就形成两种表述形式，一种是散韵相间的说唱体，另一种是纯粹的散文故事体。其中散韵结合体是由藏语和本民族语言组成的。

操东部裕固语的裕固族艺人说唱的《格萨尔》，主要是根据藏族《格萨尔》的手抄本，又按照裕固族本民族的传统文化进行了口头改编。其中的《霍岭大战》缩写本（仅有藏文原著的1/4）则是懂藏文的裕固族知识分子按照裕固族艺人自己的说唱内容和形式而用藏文编写成的。这个本子对研究藏族《格萨尔》史诗如何演变成裕固族艺人用双语（东部裕固族、藏语）说唱《格萨尔》的特殊传承方式具有重要意义。其表述形式是韵散结合，即叙述是散文，吟唱是韵文，叙述时用东部裕固语，吟唱时用藏语。叙述和吟唱虽然分别使用了两个不同民族的语言，但在操东部裕固语的裕固族艺人口中是和谐统一的，形成了一种完美的叙事形式。

说唱中用东部裕固语解释藏语吟唱的韵文部分，这种叙述性的解释，从史诗脉络的总体看，它虽不是唱词的继续和发展，而是唱的重复，但从解释的具体层次看，它将隐寓于诗行中的画意诗情进而明朗化、情节化，起到连缀故事的作用。衔接两个叙述部分（即原有的裕固语叙述部分和用裕固语解释藏语吟唱韵文的叙述部分），使其成为一种完整的散文式史诗故事。也正是在这个解释性的叙述中，用东部裕固语说唱《格萨尔》的裕固族艺人充分发挥和显示了他们改编、移植藏族《格萨尔》的聪慧才智，也就是说他们在进行消化吸收，并在不断融进本民族文化特质的过程中，将藏族《格萨尔》史诗裕固化，使其成了裕固族民间文学的一个重要组成部分。

同样的叙事方式也出现在土族《格萨尔》中。海希西在评价施罗德记录的土族《格萨尔故事》时就指出：土族地区流传的混合语言的格

萨尔史诗的口头传说对于今天越来越受到重视的中亚史诗的研究，尤其是对于史诗题材的移植具有特殊的意义。① 土族《格萨尔纳木塔尔》的说唱形式是先唱后说，先用藏语咏唱其韵文部分，韵律与行序都没有限制，然后用土族语进行解释。但是这并不是对藏语唱词的简单解释，而是在解释藏语唱词的同时，添加许多具有土族古老文化特质的新内容。同时这种解释还起到承上启下、连接故事情节的作用。土族《格萨尔》在漫长的传唱过程中，藏语唱词保留的越来越少，而且越来越趋于简单化，唱词中的藏语也很大程度上受到了土族语的影响。但在古音古词方面仍然保留着原来最古的发音，只是在发音方法和发音部位上越来越接近土族语的发音。土族《格萨尔》中还有来自土族群众中流传的谚语，又有土族艺人在演唱过程中创造的新词术语，这些语言又逐渐流传到群众中去，相互影响、相互补充，极大地丰富了土族语言，使土族《格萨尔》具备了特有的语言特征。②

当今一批裕固族文人依然采用这种方式来构建自己的作品，即分别以民间传说、有关著作中曾有过的调查材料（史料）以及作者的推想、感叹等数条线索相互交织构建作品。如铁穆尔的《北方女王》在叙述层面以第三人称视角讲述图拉们“寻找”、“迁徙”的“民族寓言”，在抒情层面又以“我”作为抒情主体对全球化背景下草原绿洲的迅速蚕食、游牧民族游牧方式的破坏、民族生存空间的日益边缘以及真正的商业经济滞后所导致的民族文化边缘化和话语权丧失的境况进行激烈地质问和反思。文本中的“我”既可看做“图拉们”激越情感的显现，又可看做作家本人的“主动显身”，显形叙述结构所讲述的民间话语和隐形情绪结构所抒发的精英意识彰显出文化身份/认同的困惑，由此形成了作者自由出入于文本内外的独特叙事方式。

四 民间叙事“文人化”可视为一种新的传承方式

在全球化同质化趋向迫使真正意义上的民间传承人越来越萎缩和低迷的状态下，民间叙事的文人化也是一种传承方式，叙事文人也是一种

① 海希西：《多米尼克·施罗德和史诗〈格萨尔王传〉导论》，载《格萨尔学集成》（第2卷），甘肃民族出版社1990年版，第911—924页。

② 关于土族《格萨尔》在语言表现形式上的特殊性，详见王国明《土族〈格萨尔〉语言研究》，甘肃民族出版社2004年版，第57—116页。

新的传承人。事实上，裕固族不少民间叙事文本正是通过文人化而广为传播。如《红女人》,《珍珠鹿》、《沙特》等。

《红女人》是一篇裕固族现代民间故事，主要反映了住在红山崖下的裕固族牧民安花措机智勇敢地营救受伤红军，由红女人变成“红女人”的故事。故事主要流传在裕固族地区的康乐草原，即当年西路军穿越过的山区，虽然早在50年前就由朱加深搜集整理发表在《甘肃日报》(1962年6月24日)，但是流传范围非常有限。2009年裕固族作家钟进翔将其改变为同名小说发表在《民族文学》(第3期)上。

小说《红女人》把红女人塑造成了一个红军西路军优秀女战士和神枪手。她不幸被捕后，几经周旋逃出敌营，并辗转流落至肃南裕固族地区，在当地民众的帮助之下，摆脱暂时的茫然与无助，再度成长为一个令马家军闻风丧胆的坚强战士。“红女人”这一称号生动展示了她的外在特征，她首先就是以红马加红装、人马一体的“一团红”形象跃入读者视野，“红女人”更是她赤胆忠心向革命、满腔热血为中华的高洁、忠贞品格的表征。

民间故事《红女人》说：“至今，这地方的人们还说，这位红女人当红旗插上祁连山的时候，就被接到了北京……有的说，现在她当上了公社社长，曾多次戴上光荣花到红湾寺到张掖，到兰州，到北京去开会，红花照得她比以前更红了。”

小说《红女人》也勾勒了“红女人”在为保护流落红军“星红”与敌人一同坠崖后，大难不死，与多次帮助过自己的马家军厌战军官“马连长”结为夫妻、艰辛度日的苦难生活。在“文化大革命”中，因丈夫的历史问题，更因自身身份难以证明她饱尝艰辛、历经磨难。历史的车轮转到了20世纪80年代，“红女人”也成了一位即将离世的老阿妈，走过了大喜大悲的岁月，一切皆成往事。生性淡泊的她，从不怨天尤人，觉得政府待自己已很不错，名誉、认同对她而言更无意义，正如她对自己当年救助的红军——前来探望的“星红”所言，她只求安静地离开。然而，在临终之时，她却拿出一顶自己珍藏了一辈子的红军八角军帽，要求儿子转交县博物馆……

《红女人》不只是文学，也是记忆，更是历史叙事。文人将普通口头叙事以文学化的驾驭，在凸显时代背景，展现风云巨变的同时，也于传统叙述中贯穿沧桑厚重的历史感，使读者在进入文本，并为其中浓郁的民族风情所吸引的同时，又不满足于猎奇性的了解，试图探寻其深厚、博大、复杂的历史文化内蕴，形成对历史、文化、人性的深入

认识。

小说《红女人》将整个故事放在充满浓郁民族风情的祁连山下肃南裕固族地区，并以第三人称与第一人称交织的叙述手法展开整个故事。小说前半部分采用第三人称全知叙述，高高在上的叙述者以洞悉一切却又超然物外的视角展现了主人公在特定年代的奋斗与抗争，既挖掘了“红女人”作为西路军战士所特有的坚守与执著——在保护流落红军的过程中身负重伤的她毅然选择了和敌军同归于尽，也表现了她作为“这一个”的独特性，即一个与队伍走散的西路军女战士的彷徨、迷茫与面对不幸命运时的坚强、淡定以及从容，避免了脸谱化、程式化的叙事法，挖掘了人性的复杂性，具有进一步阐释的空间；小说“尾声”部分，以第一人称“我”的叙述视角，交代了主人公的归宿和结局，既使整个故事真实可信、亲切感人，也在进一步渲染主人公玉莲（“红女人”）高洁品性的同时，为整个作品定调，引发读者进一步思考。[①]

此文发表之后，很快获得了由中国作协、《民族文学》杂志社和中国少数民族作家学会共同举办的“庆祝中华人民共和国成立60周年‘祖国颂’征文大奖赛”小说组一等奖。正是文人的一番“发挥”和“变异”处理使民间叙事获得了更为广泛的传播空间。

同样的例子还有《珍珠鹿》，这原本是一篇传统民间故事，主要叙述了名为萨卡的牧人为了讨新婚妻子的高兴，不听妻子劝阻，执意去野地里猎杀黄羊，在风沙中追赶黄羊迷失方向被抓到异族部落。后来又独自去寻找自己的家乡和心爱的妻子，在走投无路的时候遇到一头美丽的花鹿。在花鹿的带领下找到了自己的家乡，但是妻子已经死去，女儿也长到18岁了，萨卡又走向了更加辛酸的生活道路。此故事后来经文人改变后发表在《民族文学》2003年第3期，变成了一篇文人作品。

民间叙事“文人化”也出现在其他民族当中，例如，东乡族作家汪玉良对《马五哥与尕豆妹》、《白鸽姑娘》、《米拉尕黑》的再创作，使东乡族民间口头叙事文学在更广泛的领域得以传播。

满族说部是民间口承艺术的智慧结晶，每一部长篇说部的形成中都有文人的巨大功劳。据研究，满族说部《飞啸三巧传奇》是道光年间的内阁大学士英和在1829年至1831年间因罪被流放到卜奎（今齐齐哈尔）时，根据当地流传的民间传说创作而成。《女真谱评》和《两世罕王传》在其产生和流传过程中都有文人的记大功劳。《女真谱评》是晚

① 钱文霞：《裕固族作家钟进翔小说〈红女人〉获奖综述》，未刊稿。

清秀才傅延华根据流传在阿什河、拉森河一带的辽代、金代女真人的故事传说，结合他对历代王朝兴衰的看法写下来后代流传的。[①] 这些传承兼创作型传承人，不仅对原来的故事进行修正、加工、补充，而且也反映了一个时代的要求，反映了一种历史的经历。

当然，对作为成长于这种错综复杂的历史和文化语境中，并以书写本民族文化为己任的裕固族作家的这种非现代性书写，也有学者提出质疑和深度思考[②]，这是另外一个话题。

---

① 高荷红：《满族说部传承研究》，中国社会科学出版社2011年版，第96—101页。

② 李长中：《“重述历史”现象论》，《民族文学研究》2011年第4期。

《鹦鹉故事》的哈萨克文译本:《鹦鹉传奇》

中央民族大学　毕　桪

《鹦鹉故事》是源于印度的一部故事集，梵文原名为《鹦鹉故事七十则》。据称，印度《鹦鹉故事七十则》的成书时间最迟在12世纪前，最初是由梵文记载的印度本土故事。自14世纪起，被多次译为波斯语和乌尔都语，其中以1801年海德利所编译的乌尔都语《鹦鹉故事》最著名。乌尔都语的《鹦鹉故事》比较印度梵文的《鹦鹉故事七十则》已经有了很大变化，最重要的是，《鹦鹉故事七十则》经过多次编译，最后由70则减少为35则故事，而且编译者对原《鹦鹉故事七十则》故事做了多次改动和替换。[①] 但无论如何，乌尔都语《鹦鹉故事》依然保持了同原《鹦鹉故事七十则》的联系，即其中包括了印度本土的故事。

据说，《鹦鹉故事》曾经以《鹦鹉故事四十章》等哈萨克语译名传入哈萨克，但最初传入哈萨克的时间不得而知。哈萨克族学者尼合迈德·蒙加尼称，哈萨克语《鹦鹉故事四十章》和《克里木的四十位英雄》、《巴合提亚尔的四十枝系》、《四十个大臣》合称为哈萨克的“四个‘四十’”或“四大巨著”[②]。但是，《克里木的四十位英雄》无论在内容上，还是在叙事结构上都同其他三部不同。这是一部大规模的英雄叙事诗或称“史诗”集成，它由一系列各有独立主人公的单部叙事诗组成，所歌颂的是在战场上征战的英雄，反映了哈萨克形成为一个统一

---

① 参阅孔菊兰《巴基斯坦民间文学》，见张玉安、陈岗龙等《东方民间文学概论》第二卷第八章，昆仑出版社2006年版。

② 尼合迈德·蒙加尼：《哈萨克民间长诗〈巴合提亚尔的四十枝系〉概述》，载王堡、雷茂奎主编《新疆民族民间文学研究》，新疆人民出版社1986年版。

民族之前部落间的征战。[1] 而其他三部则是在外来文化影响下出现的，带有明显的外来文化的印记。

尼合迈德·蒙加尼所说的《鹦鹉故事四十章》又可汉译为《鹦鹉四十枝》，目前在中国只见记载，据称其中包括四十个故事[2]，另有《鹦鹉九十章》。《鹦鹉四十章》和《鹦鹉九十章》的译名，它们既有韵文体的文本，也有散文体的文本。[3] 这里的“四十”或者“九十”其实都是虚数，是传统的神秘数“4”或“3”的倍数。目前中国所能见到的《鹦鹉传奇》则是散文形式，是由当代人根据1904年出版的塔塔尔文本翻译成哈萨克文的。该哈萨克语译文最初在1982—1983年的哈萨克文杂志《绿草》上连载，共连载8期；1987年由新疆人民出版社结集出版。《鹦鹉传奇》在哈萨克语里称作totə nama。totə是“鹦鹉”，nama有“传说、传奇、故事”的意思，这是一个外来语词。著名的《乌古斯传》（或汉译作《乌古斯传说》）原文就是《乌古斯纳玛》。这里，我们把“nama纳玛”汉译作“传奇”。

从目前所见到的哈萨克语译本《鹦鹉传奇》所包括的故事数目来看，最初所依据的可能不是海德利的35则《鹦鹉故事》。据海德利说：印度的《鹦鹉故事七十则》“编纂者有两个人，他们是金·马尼·婆德和苏迪亚·米尔·金。前者从《五卷书》及其他梵文典故中摘取了一些浪荡妇女的故事，以鹦鹉的口吻讲述出来；后者以古代俗语故事和梵文诗歌中的故事为蓝本编撰出来”[4]。

哈萨克语《鹦鹉传奇》保持了梵文《鹦鹉故事七十则》和乌尔都语《鹦鹉故事》的结构方式，即故事套故事的形式结构：在一个主干故事里包含着若干个故事，其下可能再包括若干故事。

哈萨克语《鹦鹉传奇》也和梵文《鹦鹉故事七十则》、乌尔都语《鹦鹉故事》的主干故事一样，都是说：一个商人准备外出经商，临行前嘱咐妻子有事要和鹦鹉商量。商人离家后，妻子经不住诱惑，晚上要去同一个年轻人幽会。她听从丈夫临行前的嘱咐，去跟鹦鹉商量幽会的

---

① 参见毕桪《哈萨克民间文学概论》，《克里木的四十位英雄》，中央民族大学出版社2006年版，第412—415页。

② 尼合迈德·蒙加尼：《哈萨克族》，载毛星主编《中国少数民族文学》（上），湖南人民出版社1983年版。

③ 参见《哈萨克苏维埃百科全书》第4卷，第169页。

④ 转引自孔菊兰《巴基斯坦民间文学》，见张玉安、陈岗龙等《东方民间文学概论》第二卷第八章，昆仑出版社2006年版。

事情，鹦鹉为阻止她去约会，就给她讲故事。当一个故事讲完，她急忙要去约会的时候，天已经大亮了，她只好等待下一个夜晚。等到了下一个夜晚，鹦鹉又有新的故事，她因为忍不住要听那故事，结果又没能去约会。就这样，直到最后丈夫归来，她一次也没能约会成功。全部故事就是由鹦鹉所讲的故事组成的。

哈萨克文译本《鹦鹉传奇》也和乌尔都语《鹦鹉故事》一样，其中包括和《五卷书》[1] 以及其他印度故事集[2]里相似的故事，例如可以举出如下的故事，它们彼此是很相近的：

(1) 第六章“阿塞拜疆首饰匠和木匠的故事”和《五卷书》第一卷第二十六个故事；

(2) 第十一章“猴子杰列克和达孜达尔扎达的故事”里穿插的“小鹦鹉装死逃出猎人兽网”[3] 和《五卷书》第一卷第十九个故事；

(3) 第四十章“别赫扎特和哈姆玛纳孜的故事”和《五卷书》第一卷第四个故事；

(4) 第五十章“沙狐的故事”和《五卷书》第一卷第十一个故事；

(5) 第五十一章“商人的驴的故事”和《五卷书》第四卷第七个故事（《故事海》第六章第二个小故事）；

(6) 第六十章“公牛和驴的故事”和《五卷书》第五卷第五个故事；

(7) 第六十三章“三个乳房的女儿的故事”和《五卷书》第五卷第十一个故事；

(8) 第六十六章“鲁木城的商人的故事”和《五卷书》第五卷主干故事；

(9) 第六十八章“巴力克城四个旅行者的故事”和《五卷书》第五卷第二个故事。

以上只是几个例子，并不是它们之间所有相似或相近的故事。此外，也可以见到和《故事海》[4] 所载相似的故事，例如：

第六十一章“砍柴人的故事”和《故事海》第四个“姻缘”第一

---

① 季羡林译：《五卷书》，人民文学出版社 1981 年版。

② 这里所说“其他印度故事集”主要指“佛经故事”。

③ 文内小故事名称为笔者所加。

④ 关于《故事海》的情况，特别是它和《五卷书》的关系，可参见黄宝生、郭良鋆、蒋忠新译《故事海选》“译本序”，人民文学出版社 2001 年版。

章穿插的第二个小故事“如意瓶”①；

第六十七章“秦国一个皇帝的故事”和《故事海》“故事缘起”第三章穿插的小故事“四件宝物”。

当然，哈萨克语《鹦鹉传奇》也和梵文《鹦鹉故事七十则》、乌尔都语《鹦鹉故事》有所不同。它们的主要人物虽然都是商人和他的妻子，但是梵文《鹦鹉故事七十则》的主要人物名为马德森和泊尔葩迪，乌尔都语《鹦鹉故事》为米尔和赫杰斯塔，而哈萨克语《鹦鹉传奇》为霍加赛义德和麦谢克尔。故事里的其他许多人名也都有明显改变。故事的情节安排与结局也并不完全相同。在《鹦鹉故事七十则》里，主人公马德森有一只八哥和一只鹦鹉，主人公外出以后，八哥劝阻马德森妻子泊尔葩迪去幽会，泊尔葩迪一怒之下摔死八哥，八哥在哈萨克文译本《鹦鹉传奇》里则变成了母鹦鹉。哈萨克文译本《鹦鹉传奇》故事的结尾则同梵文的《鹦鹉故事七十则》相同，即丈夫原谅了妻子，而不同于海德利的《鹦鹉故事》。海德利的《鹦鹉故事》是丈夫米尔听说妻子赫杰斯塔不忠，便一剑刺死妻子，自己出家做了隐士。此外，梵文《鹦鹉故事七十则》带有鲜明的轮回转世的思想观念，故事最后说，鹦鹉和八哥是干达婆仙神，八哥本是他妻子，因为他们触怒了天神，被贬下凡，变成鹦鹉和八哥。现在，天神的诅咒到了消失的时候，死去的八哥复活，鹦鹉和八哥变回干达婆仙神，返回天界。哈萨克文译本《鹦鹉传奇》则完全没有了这种轮回转世的思想观念，却有浓厚的伊斯兰教的宗教色彩。故事到最后，商人霍加赛义德的妻子麦谢克尔虽有越轨之心，但毕竟没有成为事实。她向丈夫做了忏悔，得到了丈夫的原谅，夫妻二人团圆。鹦鹉征得主人公霍加赛义德同意，离开了鸟笼，自由地生活在花园里，它可以随时到霍加赛义德家做客。另外，《鹦鹉传奇》有许多故事并不是照搬《五卷书》、《故事海》等印度故事集里的故事，它们只是大体相同，在情节上多有详略的区别。

哈萨克译本《鹦鹉传奇》是从交代商人霍加赛义德的父亲开始的。故事说，富商萨黑特年老无子。他祈求胡大以后有了儿子，取名赛义德。赛义德20岁以后，萨黑特为儿子娶了非常漂亮的麦谢克尔做妻子。小夫妻缠绵恩爱，赛义德整天沉浸在欢愉里，忘记了一切。萨黑特告诫

① 《故事海》的篇目依次为“故事缘起”、“优填王和仙赐姻缘”、“优填王和莲花姻缘”、“那罗婆诃那达多的诞生”、“那罗婆诃那达多和摩陀那曼朱迦姻缘”、“那罗婆诃那达多和舍格提耶娑姻缘”。本文为行文便利，依次称各“姻缘”为第一、第二、第三、第四个“姻缘”。

他不应该沉浸在儿女情长里，要学会一技之长，学会谋生。这一部分可以说是整部《鹦鹉传奇》的楔子，或说是开场白。《鹦鹉传奇》从“一个坏人让八十个好人堕落的故事”开始分章叙述。但是“一个坏人让八十个好人堕落的故事”是萨黑特讲给儿子霍加赛义德的。在第一章里，除萨黑特讲述的这个故事之外，还包括了这样几个内容：赛义德用父亲萨黑特给的钱买到一只公鹦鹉；赛义德接受这只公鹦鹉的建议，成功地做了一笔买卖，他赚了大钱，又买了一只母鹦鹉；赛义德要出远门做买卖，临行前嘱咐妻子麦谢克尔遇事要同鹦鹉商量；赛义德离开家以后，麦谢克尔受到一个奸诈的老太婆的教唆，准备去约会情人；她先去和母鹦鹉商量，遭到母鹦鹉训斥，麦谢克尔一怒之下，摔死了母鹦鹉；她又去找公鹦鹉倾吐秘密。公鹦鹉对她开导一番，表示要想一想再答复她。这些内容仍然是同故事分章前的部分相衔接的。应该说，整部故事的楔子到这里才结束。这时离开霍加赛义德外出经商已经过去了两个夜晚，直到第三个夜晚以后，才是麦谢克尔因为听鹦鹉的故事而耽搁了幽会。《鹦鹉传奇》共分72章，大体上可以说每章一个故事。不过，它并不是每夜一个故事，或者说并不是鹦鹉在72个夜晚给麦谢克尔讲了72个故事。其中，第一夜和第二夜，鹦鹉并没有给麦谢克尔讲故事，已如前述。另外，第四十五章“马洪哈里发和阿拉伯人的故事”是麦谢克尔本人讲的故事，这个故事很短，充其量只是个故事梗概。鹦鹉开始讲故事是在第三夜，即从第二章“印度鹦鹉的故事”开始。有时，鹦鹉一夜可能给麦谢克尔讲一个故事，多的时候可能讲2个或3个故事。据笔者粗略统计，鹦鹉在总共26个夜晚讲述了47个故事。在鹦鹉所讲的这47个故事里，有的再引出一个故事，有的先后引出两个故事，所引出的故事可能单独成章，在这些故事里还可能包括着小故事。此外，虽然《鹦鹉传奇》每一章都以“……故事”为题，但并不是每章都是一个完整的故事，它们或者只是故事的过渡，真正的故事情节是在相邻的上一章或下一章。例如，第二十四章名为“巴格达殿下朱纳依德勒的故事”，这一章的全部内容是这样的：

鹦鹉开始了他的故事：

一天，人们在巴格达殿下朱纳依德勒跟前集会，在这里的人们听着朱纳依德勒的讲话，陶醉在爱情的美酒里，已经心不在焉了。忍受不住的人们弹奏起音乐，集会现场一个情人突然大声喊起什

> 么，朱纳依德勒殿下来到那个情人身边，拿掉他的赛兰，照着那个喊叫的人头上弹去，既没让他出声，也没让他动一动，就让他躺倒了。过了一会儿，再过去看，只见全身让爱火焚烧着，灵魂已经出窍了。再说的话，这样的故事还多着呢。现在就说这么些吧。
>
> “喂，鹦鹉，你说了点音乐学，它是怎么产生的？怎么停止了？你把它讲讲吧。”
>
> “你没听过执行官萨孜坡尔达孜和猴子关于音乐学的故事吗？”

这一章只有这样一个故事的引子，真正的故事情节是在下一章展开的。

目前，我们还不知道《鹦鹉传奇》整部故事在哈萨克民间流传的情况。不过，我们在哈萨克民间可以发现同《鹦鹉传奇》内容相似的故事。例如，哈萨克民间有一则名为《三个同路人》的故事，讲的是：木匠、漆匠、毛拉三个人同路，路过一片林子，他们在那里过夜。木匠半夜起来，做了个木人，然后什么也没说，倒头就要睡。漆匠醒来，见了木人，就给木人染上了漂亮颜色；木人俨然是位美丽少女。然后，漆匠也倒头睡了。毛拉醒来，看这木人虽然美丽，却没有生命，就念起经书，给了那木人生命，于是眼前出现了一位漂亮少女。天亮以后，三个人见了这楚楚动人的美丽少女，都说是因为自己的功劳才有了这位天仙般的姑娘，因此都说该自己娶她为妻。三个人各说各的理，互不相让。正当他们吵闹不休的时候，那木头做的少女一下子散了架，又成了一堆木头。与其相似的故事可以在《鹦鹉传奇》里见到。第十二章“木匠、首饰匠、裁缝和学者四个人的故事”，故事说：木匠、首饰匠、裁缝和学者四个人结伴外出，夜里在森林过夜，大家轮流值夜。木匠值夜时，先雕刻了女子的雕像，后来首饰匠给雕像制作了金银首饰，裁缝给做了漂亮的衣服，学者给了雕像生命，雕像活了起来，成为天仙般的漂亮女子。四个人都说自己的功劳大，应该娶这女子为妻。他们争执不下，先后找到道士、执行官、喀孜，这三个人一见少女美貌，也都动了心，要占姑娘为已有，于是七个人为这女子大打出手。就在这时，姑娘依靠着的一棵大树裂开来，把女子吸纳进去，一切又恢复到平静的样子。两相比较，它们是很相似的。不过，我们很难确定哈萨克的《三个同路人》是从《鹦鹉传奇》里的这个故事直接变化来的，因为在印度还有一则名为《活了的木偶》，它很可能是流传于印度民间口头的活态故事。这则故事是这样说的：木工、金工、裁缝和婆罗门远游。夜里，最先守夜

的木工做了个木偶；接着，守夜的裁缝给木偶做了衣服，把木偶打扮得花枝招展，第三个守夜的金工给木偶做了一对镯子、一个项圈、一耳环；最后守夜的婆罗门给了木偶生命，木偶成了活泼的小姐，于是四个人争着娶她为妻。最后村长裁定，木工和婆罗门给她身体和生命，尽到的是父亲的责任；按照习俗，只有叔叔、伯伯在女孩子结婚的时候才能送给她衣服，所以木工、婆罗门和裁缝都不能娶她为妻；只有新郎才给新娘送各种首饰，所以只有金工配做她的丈夫。于是按照村长的裁定，金工娶了她，木工、婆罗门和裁缝无可奈何，只好各自去了。[①] 虽然我们不能确定哈萨克民间名为《三个同路人》的故事是怎样演变过来的，不过我们注意到一个细节，即《活了的木偶》是以金工娶成为女子的木偶人为妻，而哈萨克民间的《三个同路人》和《鹦鹉传奇》第十二章“木匠、首饰匠、裁缝和学者四个人的故事”的结尾大体相同：都是以木头人还原为原形，几个争相娶女子为妻的人全都落得一场空。

印度的《鹦鹉故事》无论怎样传到哈萨克，也无论它的哈萨克语名称是什么，至少到目前为止，我们见不到它在哈萨克民间流传的口头文本。看来《鹦鹉故事》并没有在哈萨克民间得到广泛、深入的传播，因此它也不可能在哈萨克民间得到传承。笔者以为，其重要原因在于《鹦鹉故事》所宣扬的歧视妇女、防范妇女的思想与哈萨克传统的社会思想意识不相符。在《鹦鹉故事》里，不但人间的女子是不可靠、背信弃义的，就连所有雌性动物也都同样奸诈狡猾，不值得信任。我们注意到，在哈萨克传统的民间叙事作品里所表现的是女子对爱情的忠贞不渝，为了爱情她们甚至可以牺牲生命；即便在以歌颂英雄征战者为主题的史诗里，虽然主角是那些征战者英雄，但是所有这些英雄好汉们都是得力于他们的妻子和恋人才建立起丰功伟业的。可以说，离开他们的妻子和恋人，以及他们的母亲、妹妹，这些英雄都将一事无成。在哈萨克民间流传的故事里，也经常可以见到这样的情节：汗为抢占普通人的妻子，常常企图置其丈夫于死地。这时，妻子都会以自己的智慧保护自己的丈夫，直至斗败汗，这充分彰显了妇女的聪明才智。有鉴于此，类似于《鹦鹉故事》这种歧视和防范妇女的作品恐怕就难以在民间立足了。不过，这也并不妨碍那些带有寓言性质的小故事从大故事里脱落下来，经过适当改造而流传到哈萨克民间。

---

① 《新疆民间文学》第7集，新疆人民出版社1989年版。

蒙古族“胡仁·乌力格尔”生存现状研究

中央民族大学　朝克图

蒙古族具有丰富的口头文化遗产，蒙古说书艺术“胡仁·乌力格尔”是其中的一朵奇葩。“胡仁·乌力格尔”艺术的产生与蒙古族经济形态的变更、汉民族文化的影响及蒙古族民间文学传统密切相关。她是在东蒙古蟒古思故事（蒙古史诗）的基础上逐渐孕育产生的。“胡仁·乌力格尔”起源于17世纪末18世纪初的卓索图盟，并不断向北传唱，一直传遍广袤千里的东部蒙古族各地，甚至传唱到蒙古国东方省和中央省。[①] 但是，如今，已有几百年历史的“胡仁·乌力格尔”艺术，由于多种原因失去往日的辉煌，逐渐走向衰亡。具体表现在以下几个方面：(1)“胡仁·乌力格尔”艺术正不断失去热爱她的听众；(2)“胡仁·乌力格尔”的载体胡尔奇日益减少；(3)胡尔奇演唱“胡仁·乌力格尔”的地域范围越来越小；(4)胡尔奇演唱的“胡仁·乌力格尔”的内容和形式发生了变化。

一 “胡仁·乌力格尔”的听众日渐减少

过去，“胡仁·乌力格尔”艺术在百姓当中口碑载道，男女老少都非常喜爱这一说书艺术，当时家喻户晓的“胡仁·乌力格尔”已成为广大群众的重要的精神食量。胡尔奇每到一地，他到来的消息就不翼而飞，很快传遍当地，百姓们争先恐后地聚集到胡尔奇所在的农牧民家中，如痴如醉地欣赏着胡尔奇演唱的“胡仁·乌力格尔”，陶醉在“胡仁·乌力格尔”的情景当中。如，在蒙古族近代著名文学家尹湛纳希的

① 朝克图：《“胡仁·乌力格尔”研究》，民族出版社2002年版，第395页。

名作《泣红亭》第十七章中有这样的描述：“那时因已是四月初，窗户都开着，顾氏正和娜氏一起闲坐着，听台阶下一位盲人胡尔奇说唱胡仁·乌力格尔。胡尔奇拉着胡琴说唱《西唐书》，诸神都来打不赢一个金北锋。孙膑很着急，去花果山请孙悟空。正说在热闹的地方，忽然听到敲云板，知道有事儿，忙放下弦柱，暂时休息。”[①] 从以上的描述可以看出，尹湛纳希在光绪二年（1876年）左右创作《泣红亭》[②] 时，在他的家乡卓索图盟土默特右旗下府（现在的辽宁省北票市下府镇中心府村）已有说唱“胡仁·乌力格尔”的习俗，而且这种习俗在富贵人家中也已普及。“胡仁·乌力格尔”中的一些艺术形象，如八弟罗成、程咬金、孙悟空等艺术形象，在广大的农牧民心中留下了深深的印记。在东部蒙古族许多叙事民歌中，经常出现某一“胡仁·乌力格尔”中的人物形象，这也从另一个方面印证了当时的“胡仁·乌力格尔”艺术被群众喜爱的程度。这种状况延续到新中国成立，并一直持续到普及广播和收音机之前。

20世纪六七十年代，随着广播和收音机的普及，很多农牧民在家就能欣赏到胡尔奇演唱的“胡仁·乌力格尔”曲目。在广大的农牧民当中流传着“收听故事时，不做任何事”一说。这是当时人们一到播放“胡仁·乌力格尔”的时间，就放下手中的所有活计，聚集在广播或收音机旁全神贯注地收听“胡仁·乌力格尔”情况的真实反映。当时，内蒙古人民广播电台、内蒙古哲里木盟广播电台、赤峰市广播电台、呼伦贝尔盟广播电台、兴安盟广播电台、辽宁省阜新市蒙语广播电台等单位均播放了多部“胡仁·乌力格尔”曲目。在农牧民当中，中午收听一家广播电台播放的“胡仁·乌力格尔”，晚上又收听另一家广播电台播放的“胡仁·乌力格尔”节目者比比皆是。他们在茶余饭后，兴味盎然地描述着“胡仁·乌力格尔”中的故事情节，谈论着“胡仁·乌力格尔”中的艺术人物，故事中每一位人物的悲欢离合都牵动着他们的心，时而捧腹大笑，时而眉头紧皱，时而潸然泪下。这种状况一直延续到20世纪80年代末。当然，“文化大革命”的十年除外，在这里且不展开论述这十年的状况。

进入90年代以后，随着现代化进程的加快和全球化趋势的加强，“胡仁·乌力格尔”的听众数量发生了明显的变化，尤其是许多年轻人

---

① 尹湛纳希：《泣红亭》（蒙文版），内蒙古人民出版社1978年版，第327页。

② 扎拉嘎：《尹湛纳希年谱》（蒙文版），内蒙古人民出版社1995年版，第656—659页。

沉迷于网络、电子游戏及电视、麻将、台球等各种娱乐活动之中，逐渐淡忘了祖辈流传下来的这一珍贵艺术，“收听故事时，不做任何事”的时代悄然远去。而且因广大农牧民也很少邀请胡尔奇到自己家中演唱“胡仁·乌力格尔”，故胡尔奇施展才华，传播“胡仁·乌力格尔”艺术的途径日渐狭窄。

如今，由于多种娱乐休闲形式并存导致娱乐休闲方式多元化等原因，使得很多中年人对“胡仁·乌力格尔”的兴趣也逐渐淡薄，只有年迈力衰的老年人对胡仁·乌力格尔”的热情未减当年，但由于受生老病死规律的支配，“胡仁·乌力格尔”的听众队伍不断减少。“胡仁·乌力格尔”艺术失去自己听众队伍的原因有很多，笔者曾在《“胡仁·乌力格尔”研究》一书中作过较详细的分析研究。[①] 并于2006年8月参加了中国曲艺家协会、内蒙古宣传部、内蒙古文联、通辽市扎鲁特旗政府等单位在曲艺大师毛依罕的家乡内蒙古通辽市扎鲁特旗联合举办的“纪念曲艺大师毛依罕诞辰100周年暨中国·内蒙古乌力格尔艺术节”。在此期间参加了“毛依罕杯”全国乌力格尔、好来宝大赛。参赛的大部分曲目都是以往在农牧民当中耳熟能详的经典曲目，但是大赛期间前来观看比赛的农牧民并不多，600人的座位未坐满一半，甚至有时只有几十名听众观看比赛。尤其是到了晚上，比赛场所成了冷场，除11位评委外，观看者寥寥无几。这种情形使得我们忧心忡忡，深深地为“胡仁·乌力格尔”的未来担忧，更强烈地感到保护“胡仁·乌力格尔”艺术任重而道远。

二 “胡仁·乌力格尔”的载体胡尔奇的数量锐减

自“胡仁·乌力格尔”产生起至今共生成了众多胡尔奇，究竟生成了多少位胡尔奇，至今无文献记载。1963年，内蒙古社会科学院文学研究所对当时在世的胡尔奇作了一次调查和统计，17年以后，即于1980年内部出版了《蒙古族文学资料汇编·第七辑·套语》一书，书中共记载了209位胡尔奇艺人。遗憾的是，书中未记录这些胡尔奇的出生年月或具体年龄。除此之外，此次调查还存在一些缺憾，如，调查统计的范围狭窄，当时的调查只局限在内蒙古自治区，未能涉及辽宁省阜

① 朝克图：《“胡仁·乌力格尔”研究》，民族出版社2002年版，第128—132页。

新县、彰武县、北票市、喀喇沁左翼蒙古族自治县、吉林省前郭尔罗斯蒙古族自治县、黑龙江省杜尔伯特蒙古族自治县等东三省蒙古族聚居地区。而且，内蒙古哲里木盟的奈曼旗等旗县也未被纳入所统计的范围之内。同时，被统计地区的胡尔奇被遗漏的也较多。不过，此次调查统计在一定程度上也反映了1963年在世的胡尔奇的某些情况。如，清晰地记载了胡尔奇数量及他们的地区分布情况，本人根据书中所述绘制了表1如下：

表1　　胡尔奇数量及他们分布地区

地区名称	呼和浩特市	昭乌达盟						哲里木盟				呼伦贝尔盟		锡林郭勒盟
旗县名称		巴林右旗	巴林左旗	阿鲁科尔沁旗	克什克腾旗	翁牛特旗	敖汉旗	科左中旗	科左后旗	库伦旗	扎鲁特旗	科右前旗	科右中旗	
胡尔奇人数	2	23	10	16	1	13	1	40	5	6	39	7	43	5

1990年，叁布拉诺日布先生和王欣先生著的《蒙古族说书艺人小传》一书问世。此书后记中记载道：“作者为了编写此书，从1980年开始搜集了近600名说书艺人，先后对漠南草原32个旗、4个县、10个市近千人（包括了解说书艺人情况的非说书艺人）进行了普遍性调查，累计行程二万余公里，共搜集数十万言的资料。”[①] 可以推断，到目前为止，叁布拉诺日布和王欣两位先生所做的调查是一次比较全面的调查。但是，令本人深感遗憾的是，出版此书时，只编辑出版了249名说书艺人的小传，其他艺人的资料都未收录进去。叁布拉诺日布先生的内部印刷的《蒙古胡尔奇三百人》[②] 一书，虽然多收录了约50位说书艺人的资料，但也未能收录剩余一半说书艺人的珍贵资料。

---

① 叁布拉诺日布、王欣：《蒙古族说书艺人小传》，辽沈书社1990年版，第217页。

② 叁布拉诺日布编写，张虹译：《蒙古胡尔奇三百人》，哲里木盟文学艺术研究所1989年版。

2006 年 8 月，中国曲艺家协会等单位，在毛依罕的家乡内蒙古通辽市扎鲁特旗联合举办了“纪念曲艺大师毛依罕诞辰 100 周年暨中国·内蒙古乌力格尔艺术节”。前来参加此次艺术节的胡尔奇共有 45 人（包括 2 名评委胡尔奇）。他们的具体地区分布情况如下：

表 2　　参加艺术节胡尔奇数量及他们分布地区

地区名称	吉林省	内蒙古呼伦贝尔盟	内蒙古赤峰市			内蒙古通辽市					内蒙古兴安盟	辽宁省
旗县名称	前郭尔罗斯蒙古族自治县	鄂温克旗	巴林右旗	阿鲁科尔沁旗	翁牛特旗	奈曼旗	科左中旗	科左后旗	开鲁县	扎鲁特旗	科右中旗	阜新蒙古族自治县
胡尔奇人数	4	2	1	2	1	1	1	2	1	16	12	2

以上表 1 和表 2 中所列的胡尔奇人数和地区分布情况虽然不能代表现有胡尔奇的全部状况，但也能说明一些问题。从以上两个表格的比较中能清楚地看出 20 世纪 60 年代至 2006 年胡尔奇数量发生的变化。近年来，随着现代生活方式步入农牧区，很多人已不选择胡尔奇的职业，尤其是学唱“胡仁·乌力格尔”的年轻人更是凤毛麟角，这导致胡尔奇数量愈来愈少。如今，“胡仁·乌力格尔”的载体胡尔奇艺人已处于后续乏人的境地。笔者已在一篇论文中，对胡尔奇的年龄结构作过分析，在此不再重复。[①]

① 朝克图、赵玉华:《蒙古族非物质文化遗产“胡仁·乌力格尔”的载体胡尔奇研究——以“毛依罕杯”“胡仁·乌力格尔”大赛实况分析为例》，《中央民族大学学报》2007 年第 2 期。

三 胡尔奇演唱“胡仁·乌力格尔”的地域范围日趋缩减

过去，胡尔奇演唱“胡仁·乌力格尔”的地域范围是非常广阔的，可是现在，胡尔奇的演唱地域日益缩减，只能在有限的范围之内演唱“胡仁·乌力格尔”了。下面从说书厅的变化和演唱地域的变化两方面来阐述。

（一）说书厅的消失

新中国成立之前，在广袤的农牧区无一家说书厅，当时农牧民的家担当着说书厅的任务。新中国成立后，随着社会的发展和人民的需要，很多地方陆续建立了蒙古说书厅（monggol ulgeriin ger）。如，旗县级以上的说书厅有：（1）牙克石市蒙古说书厅；（2）海拉尔蒙古说书厅；（3）乌兰浩特蒙古说书厅；（4）东乌珠穆沁旗蒙古说书厅；（5）科右前旗蒙古说书厅；（6）扎鲁特旗蒙古说书厅；（7）锡林浩特蒙古说书厅；（8）巴林左旗蒙古说书厅；（9）科左中旗蒙古说书厅；（10）阿鲁科尔沁旗蒙古说书厅；（11）巴林右旗蒙古说书厅；（12）通辽市蒙古说书厅；（13）乌拉特后旗蒙古说书厅；（14）镶黄旗蒙古说书厅；（15）翁牛特旗蒙古说书厅；（16）赤峰市蒙古说书厅；（17）奈曼旗蒙古说书厅；（18）库伦旗蒙古说书厅；（19）科左后旗蒙古说书厅；（20）呼和浩特蒙古说书厅。[①] 以上说书厅分别分布在现在的呼伦贝尔市、兴安盟、通辽市、赤峰市、锡林郭勒盟、乌兰察布市、巴彦淖尔市、呼和浩特市八个地区。虽然在锡林郭勒盟、乌兰察布市、巴彦淖尔市等内蒙古西部地区蒙古说书厅不多（各区只有一家），但也说明了“胡仁·乌力格尔”已在内蒙古西部地区传播，并已建立了说书厅这一事实。内蒙古东部地区的通辽市、赤峰市的说书厅较多，蒙古说书厅的大部分都集中在这里。

除了旗县级以上的蒙古说书厅以外，有些旗县还建立了苏木（乡）级蒙古说书厅。内蒙古兴安盟科右中旗和内蒙古通辽市扎鲁特旗均建立了苏木（乡）级蒙古说书厅，如，20世纪五六十年代前后在科右中旗的代钦塔拉苏木、吐列毛都苏木、巴彦淖尔苏木都建立过营业性质的蒙

① 贺喜歌芒米：《蒙古族曲艺研究》，辽宁民族出版社2001年版，书后附录的图表。

古说书厅，并每场座无虚席。① 可是，如今，上述所有说书厅都已消失得无影无踪。笔者于2000年冬季到说书厅最多的科右中旗作田野调查时，也作了有关蒙古说书厅的调查，但是，曾经红红火火的蒙古说书厅在当时已荡然无存，取而代之的是商贸用房和娱乐大厅等。这一事实说明在以往的"胡仁·乌力格尔"的演唱、传播中心地域这一民间艺术已经失去了往日的辉煌，淡出了百姓的业余文化生活。

（二）胡尔奇演唱"胡仁·乌力格尔"的地域范围日渐萎缩

过去，胡尔奇演唱"胡仁·乌力格尔"的主要地域有：内蒙古东部地区、东三省蒙古族聚集地区、蒙古国东方省和中央省以及内蒙古西部地区的锡林郭勒、乌兰察布、巴彦淖尔的部分地区。可是，与过去相比，上述不少地区已不再是"胡仁·乌力格尔"的演唱地域。如，在辽宁省的喀喇沁左翼蒙古族自治县、北票市、朝阳县、凌源县、彰武县、黑龙江省杜尔波特蒙古族自治县、内蒙古锡林郭勒盟、乌兰察布市、巴彦淖尔市、兴安盟科右前旗、通辽市库伦旗、赤峰市克什克腾旗、赤峰市敖汉旗等地区已经很少演唱或停止演唱"胡仁·乌力格尔"了。上述的有些地区，如，辽宁省和黑龙江省的各县市的蒙古族如今已失去或基本失去了本民族语言，这些地区的百姓已无法欣赏"胡仁·乌力格尔"的艺术魅力，"胡仁·乌力格尔"在这样的地区也自然失去了市场。在内蒙古的有些旗县，农牧民虽然具有本民族语言的基础，但是，目前在库伦旗、科右前旗、克什克腾旗等地演唱"胡仁·乌力格尔"的载体胡尔奇已不见一人。从以上情况看出，胡尔奇演唱"胡仁·乌力格尔"的地域已缩减一半以上。胡尔奇们只能在剩余的小范围之内传唱"胡仁·乌力格尔"，而且他们的演唱范围也在不断地萎缩，甚至已经延伸到"胡仁·乌力格尔"的流传中心地带——扎鲁特旗和科右中旗。笔者在扎鲁特旗和科右中旗多次作田野调查时亲身体会到了这一点。胡尔奇们不像以前那样频频走街串村，流动演唱"胡仁·乌力格尔"，而是偶尔下乡，而且在一个地方只演唱一至两场，这对"胡仁·乌力格尔"的传承和发展是极为不利的。

---

① 《兴安盟曲艺志》下（初稿），兴安盟艺术集成志书编纂办公室编印1991年版，油印本，第284页。

四 胡尔奇演唱的"胡仁·乌力格尔"的内容和形式发生了变化

随着全球化、工业化、都市化的加快，胡尔奇演唱的"胡仁·乌力格尔"的内容和形式也发生了变化。过去，胡尔奇主要演唱《封神演义》、《春秋战国》、《西汉演义》、《东汉演义》、《三国演义》、《水浒传》、《东西两晋志传》、《隋唐演义》、《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《薛刚反唐》、《罗通扫北》、《南北宋志传》、《西游记》、《苦喜传》、《全家福》、《殇妖传》、《偕僻传》、《羌胡传》等几百部故事。其中很多故事都是篇幅较长、场面宏大、故事性强、人物众多的历史故事，要完整地演唱完一部故事需要一至两个月的时间。20 世纪 90 年代之前，邀请胡尔奇演唱故事的农牧民较多，尤其是逢年过节时，经常邀请胡尔奇演唱"胡仁·乌力格尔"，以此来为老人祝寿，或表达趋吉避邪之意，祝愿全家平安幸福，吉祥如意，并祈求新年风调雨顺，五谷丰登等。

现在，在蒙古族聚居地区，邀请胡尔奇演唱"胡仁·乌力格尔"的农牧民已不多见了，尤其是让胡尔奇吃住在家中连续演唱几天或几十天故事者更是屈指可数。有些农牧民虽然邀请胡尔奇演唱故事，但是只让演唱一个晚上或两三个小时，而且还要求胡尔奇用大部分时间演唱好来宝和民歌等。所以，胡尔奇在农牧民家中演唱"胡仁·乌力格尔"所用的时间非常短暂，长则 30 分钟，短则 15 分钟。在这种无奈的情况下，胡尔奇们不得不对所演唱的"胡仁·乌力格尔"内容进行精挑细选，他们不再完整地演唱某一部"胡仁·乌力格尔"，而是，只演唱某一"胡仁·乌力格尔"中的某一精彩的片断。2006 年，在内蒙古通辽市举办的"纪念曲艺大师毛依罕诞辰 100 周年暨中国·内蒙古乌力格尔艺术节"中，参加乌力格尔大赛的很多胡尔奇演唱的"胡仁·乌力格尔"所用的时间也只有 20 分钟左右。当然，这与大赛所规定的演唱时间有关，但最关键的是现在的农牧民就是这样要求胡尔奇在最短的时间内演唱一段短小精悍的"胡仁·乌力格尔"，故胡尔奇也这样安排自己的"胡仁·乌力格尔"节目。在 2006 年的乌力格尔大赛上，吉林省前郭尔罗斯蒙古族自治县的潮格朱、嘎日迪、潮路朦、萨仁格日勒等艺人说唱的"胡仁·乌力格尔"《李颜荣定亲》也属这一类。吉林省前郭尔

罗斯蒙古族自治县草原文化站的宝音、潮格朱等艺人经常下乡进村，走进农牧民的家中，给他们演唱“胡仁·乌力格尔”、好来宝和民歌，并在演唱实践中大胆地改革了传统的“胡仁·乌力格尔”的说唱形式，给予“胡仁·乌力格尔”新的生机与活力，给予观众全新的视觉、听觉享受。传统的“胡仁·乌力格尔”是由一位胡尔奇手握低音或中音四胡边拉边唱古今中外故事的一种艺术形式，潮格朱等胡尔奇为了使“胡仁·乌力格尔”艺术更具吸引力，把一人演唱的艺术形式改编为多人演唱的艺术形式，篇幅上与传统“胡仁·乌力格尔”相比更加短小精悍，加之抑扬顿挫的演唱和优美协调的舞台动作尤其精彩，有引人入胜的娱乐性，进一步增强了舞台艺术性。从其效果来看，这种舞台化的“胡仁·乌力格尔”比较适合短时间的舞台演出，也比较适合现代生活节奏，听众也比较赏识这种改编了的新鲜活泼的“胡仁·乌力格尔”。现在，由于多种原因，农牧民长时间收听“胡仁·乌力格尔”面临困难，为改变这一状况，潮格朱等艺人将传统的“胡仁·乌力格尔”进行了大胆的改革，通过这次演出效果和人们的反应来看，这是一个值得肯定的艺术尝试。其实，这种多人演唱的“胡仁·乌力格尔”形式，早在20世纪70年代末就开始产生了。“1978年6月，在呼和浩特举办的内蒙古专业文艺会演上，内蒙古直属乌兰牧骑的演员道尔吉仁钦主演的7人合作演唱的《杀虎上山》节目获得了优秀奖，从此产生了由多人演唱的‘胡仁·乌力格尔’。此后，又产生了《查干夫送信》（道尔吉仁钦等演唱）、《团结就是力量》（敖其日苏和等演唱）、《赞孟根达赉》（道尔吉仁钦等演唱）、《嘎大梅林的赞歌》（道尔吉仁钦等演唱）、《永恒的友谊》（道尔吉仁钦等演唱）、《巴拉根桑的故事》（道尔吉仁钦等演唱）等比较典型的多人演唱的‘胡仁·乌力格尔’。”① 可是，这种“胡仁·乌力格尔”的新形式未能普及，当时只停留在由专业的艺术团体在舞台上演出。而吉林省前郭尔罗斯蒙古族自治县草原文化站的潮格朱等艺人通过多次到基层演唱自己创编的多人合演的“胡仁·乌力格尔”，获得了一定的社会效益和经济效益。

胡尔奇演唱的“胡仁·乌力格尔”的内容和形式发生了如此之大的变化，这并非是好现象。“胡仁·乌力格尔”的内容缩短，不禁使人为其未来担忧。本文开头曾提到“胡仁·乌力格尔”是在东蒙古蟒古思故事的基础上逐渐孕育产生的。其实，“胡仁·乌力格尔”和蟒古思故

① 贺喜歌芒米：《蒙古族曲艺研究》，辽宁民族出版社2001年版，第402—405页。

事在发展过程中经历了艺人间互相争夺听众的过程。最终“胡仁·乌力格尔”的演唱者赢得了听众的青睐，战胜了蟒古思故事的演唱者。这样，使得胡尔奇人数不断增加，从而使“胡仁·乌力格尔”进入了大发展时期。而演唱蟒古思故事的朝尔奇人数不断减少，这种情况直接导致蟒古思故事进入衰退阶段，尤其现今，能演唱蟒古思故事的艺人更是寥若晨星了。但是，有的胡尔奇还能演唱蟒古思故事的片断，如，著名胡尔奇扎纳（1902—1986）及其徒弟希日布（1923—2005）均会演唱蟒古思故事的片断《嘎拉达葛特尔蟒古思》（galdagtar manggas）。2000年12月，笔者采访希日布时，还给笔者演唱了《嘎拉达葛特尔蟒古思》。此蟒古思故事是蟒古思故事中的一个小的片断，此片断究竟是哪一部蟒古思故事的一个片段，无任何文献记载。笔者担忧的是，“胡仁·乌力格尔”的命运是否与蟒古思故事一样，她的未来是不是和蟒古思故事一样，衰退到一定程度后，最终只流传其中的一个个小片断呢？这是一个值得继续探究的问题。

从上述情况看，近年来，胡尔奇演唱的“胡仁·乌力格尔”的内容和形式，正在发生着巨大的变化，这种变化对传统的“胡仁·乌力格尔”的发展来说是极为不利的。本人认为，这是传统的“胡仁·乌力格尔”正急速走向下坡路的具体表现。

总之，曾在东蒙古等地广为流传，给农牧民提供过丰富的精神食量，并具有几百人的说书艺术队伍的“胡仁·乌力格尔”艺术，在她的听众、胡尔奇艺人队伍、流传的地域范围和内容形式等诸多方面面临着不断萎缩的危机。为了挽回“胡仁·乌力格尔”的这种局面，有一部分老艺人，如，劳斯尔、甘朱尔等民间艺术家，目前仍坚持深入到广大的农牧民当中演唱“胡仁·乌力格尔”，并亲手培养了年轻的说书艺人。可是，还有一部分人对“胡仁·乌力格尔”的现状持乐观的态度，对“胡仁·乌力格尔”面临失传、萎缩的境况视而不见，这对蒙古族传统文化的保护、利用和发展是非常不利的。可以说，抢救和保护自我传承能力薄弱的这一文化遗产，已成为时代赋予我们的非常紧迫的历史使命，每一个人都应该直面“胡仁·乌力格尔”所面临的危机，大家通力合作，齐心协力地抢救她、保护她、延续她，使其在当代文明和当代社会中持续发挥应有的作用。我们希望早日申请“胡仁·乌力格尔”为世界文化遗产，使之列入被保护的行列，使面临凋谢的艺术之花“胡仁·乌力格尔”更好地得到抢救、保护和发展。同时也希望相关部门进一步增强保护的责任感、使命感，在人、财、物等方面加大投入，加强

宣传，营造氛围，强化措施，尽快制定出一套切合实际的科学有效的传承机制，鼓励传承人进行传习活动，鼓励支持年轻人学唱“胡仁·乌力格尔”，使“胡仁·乌力格尔”这一传统的文化形式薪尽火传，在流传中得以发展和延续。

承担起多民族民俗文化研究的重任

中央民族大学　陶立璠

各位同仁、各位新老朋友，大家好：

大家看看大会议程表，本来确定的总结发言人是万建中教授，他临阵脱逃了。昨天早上我赶到会场，就被林继富“绑架”，指定要我作大会总结发言，他们这是合伙欺负老年人。不过我这个人向来比较听话，年轻的时候听老年人的话，现在年逾古稀，就得听年轻人的话，所以还是勉强答应下来。

不过，我这次参加会议，主要目的是想见见韩国的崔仁鹤先生，我们已有20年没有见面了。记得1992年，北京师范大学为钟老从教和学术研究70周年举办座谈会，崔先生前来参加会议。会议结束后，应我的邀请，到中央民族大学我的家中做客，同行的还有日本筑波大学的佐野贤治先生，就在我家的蜗居之中，大家促膝谈心，开怀畅饮，我这里有老照片为证。当时我和崔先生都正值盛年，彼此都期望着中韩日民俗学的交流。之后不久，崔仁鹤先生便邀请中国学者参加在韩国举行的比较民俗学会会议。已故的张紫晨先生，在座的刘铁梁先生参加了这次韩国之行。当时中韩尚未建交，是崔先生率先架起中韩学者交流的桥梁，这是我们永远难忘的。大家知道，崔先生是韩国也是亚洲著名的民间文学研究家，他从事民间故事类型研究，成果累累，而且一直与中国学者合作，进行民间故事类型的研究。我参加会议的另一个目的是想实现会会新老朋友的愿望，其中有大家熟悉的台湾成功大学的陈益源教授，他也是我多年的挚友，在国际亚细亚民俗学会的学术活动中十分活跃。他这次率领庞大的学术团队与会，带来台湾学人最新的研究成果，为大会增色不少。

谈到对会议的总结，实在不敢。因为会议在进行中，每场交流都有评议人对每位发言者的讲演作精彩的点评，这是最好的总结，我完全同

意他们的点评，所以不再赘述。不过，我还是要谈谈自己与会的感想或者感言。

这次会议的中心议题设计为“中国民间叙事与民间故事讲述人学术研讨会”，这一议题立意十分明确。将民间叙事与故事讲述人联系在一起进行学术研究和交流，是一个创新。尽管近几年来在非物质文化遗产评审中，民间故事的代表性传承人已经和国家名录一起进入评审和认定，但专门就民间叙事与讲述人放在一个平台上进行研讨，据我所知，目前国内还没有召开过这样的学术会议。可以说，这次研讨会开了一个先例，很好的先例。它必将促进关于“非遗”传承人的研究。“非遗”传承人，不只是民间故事领域，在非物质文化遗产的十项分类中，目前公布的代表性传承人就有1000多位，每一类的传承人都应召开专门的会议进行研讨，这对“非遗”传承人的保护具有现实意义。所以要很好地宣传这次会议的学术成果，通过出版论文集、网络大力宣传，因为它的意义绝不限于此次会议。

这次会议的亮点，正如许多学者指出的，是将传承人请入学术的殿堂，和学者们一起研讨，打破了民间文学研究中学者唱独角戏的局面。讲述人是民间文化的持有者，对文化持有者，我们要抱着崇敬的态度，礼贤的态度，尊重他们。因为我们的有关民间文化的知识都是从他们的智慧宝库中获得的，在他们面前我们是小学生。只有不断地请教，才能使我们的知识比较完备。不然我们就会永远处于一知半解或不求甚解的状态。这次我们专程请故事讲述家刘德方先生到会议现场，并作了现场讲述。许多学者在会上宣读了他们关于刘德方研究的论文。我不知道刘德方先生听了诸位学者的发言，有什么感受。会议的不足是没有安排讲述者与学者互动，应该听听刘德方的意见。在他的眼中，在他的感受中，也许认为学者们的研究有不切合实际之处，甚至是“胡说八道”。我们的研究应该和讲述家沟通，取得彼此的认同。这样，我们的学术研究就可以上一个新的台阶。其实，作为民俗学研究来说，我们的理论在哪里，在书斋还是在田野，至今许多人还没有搞明白。实际上我们的研究理论就在田野之中。在田野作业中，故事家讲什么，怎么讲，在什么样的语境中讲，有什么变化；讲述的空间环境对讲述者有什么影响；他们的传承谱系是怎样的；语言风格有什么变化等都要在田野作业中获得。这些方面讲述者永远是我们的老师。在非物质文化遗产保护中，我们认定了代表性传承人，但真正做到尊重他们还有一定的距离，多数情况下，传承人还是在坐冷板凳。这次会议打破了这种局面，和传承人建

立起亲情关系，以后多请一些讲述人参加会议，展开讨论。会议上有的学者提到“田野伦理”问题，这很重要。我们的研究，特别是对民间故事传承人的研究，一定要得到被研究者的认同，最好达到共识。从事田野作业不要“一去不回头”，要“一步三回头”。从田野中来到田野中去，充分尊重被调查者、被研究者，这就是田野伦理。

既然如此，我们要提倡在以后的研究中，结合民间叙事的研究，要建立讲述人口述史，口述史档案。这种档案应利用现代科技手段，最好和数字化工程联系起来。中央民族大学文传学院设有民俗学硕士点和博士点，更应该这样做。

这次研讨会的参与者提供了很好的研究成果。内容丰富，形式多样。多层次、多角度、多方位、多手段研究民间叙事的特点和讲述人的风格。既有韩国、台湾学者的先进经验，又有国内学者的独到的视角。从宏观到微观，大家在分享各自的成果的同时，相互启发。许多论文达到了理论的高度。这次研讨会论文所涉及的叙事范围很广，既有单个的故事讲述人，如大家熟知的秦地女、金德顺、谭振山、孙家香、刘远扬、朝格洛布、靳景祥、张海，还有台湾的杨黄宛、林火才等，在座的刘德方老先生更是身临其境，他们都是民间故事个人传承的典范。其次是家庭、村落传承的研究，再次是族群传承研究。这种研究范围符合联合国教科文组织《非物质文化遗产保护公约》规定的传承主体——群体、团体、个人。过去我们只注重了对传承个体的研究，对传承群体、传承团体的研究严重缺失，这对保护民俗文化的传承是不利的。

中国是民间故事的海洋，民间叙事的场景无处不在。据 20 世纪 80 年代开展的民间文学三套集成普查 1988 年的统计，当时全国共采录了民间故事 137.5 万多篇，歌谣 192 万多首，谚语 348.5 万多条，这是民间叙事文本研究的宝贵资料，目前文化部民族民间文化发展中心已将其数字化，建立了数据库。这次会议上许多学者关注以往民间文学文本，指出以往的记录和研究对叙事语境关注不够，这是事实。但反过来说，这些文本的获得，不能不说是从当时叙事语境中得来的，只是过去对讲述主体的重视不够。可见那时还是注意了讲述语境问题，如故事讲述家、故事村的发现，就提供了讲述语境的背景。今天我们的研讨是大家回过头来，检讨讲述语境的缺失，说明大家的认识提高了，认识到民间叙事只有和讲述语境结合研究，才能使研究步步深入。回想以往走过的道路，中国民间故事的研究无疑在走着“语境—文本—语境”这样一条曲折的道路。从民间出发是不是叙事，我认为是。只不过形式不同，它

们用的是韵文叙事，散韵结合。民间叙事研究，坚持从生活出发，再回到生活，使民俗学研究变成一种鲜活的学问。

最后，这次讨论会论文的取材，体现了中国多民族特点，多题材特色，既有神话、传说又有民间故事，还涉及民歌、叙事诗、英雄史诗。民歌和史诗，特别是中国三大著名史诗《格萨尔》、《江格尔》、《玛纳斯》不是叙事。民间叙事的多民族特点，应该成为中央民族大学未来民俗学研究的重点之一。中央民族大学有着民间叙事研究的得天独厚的环境，有取之不尽的研究题材，多民族的研究队伍，只要田野作业中重视民间叙事的语境问题，完全可以承担起多民族民俗文化研究的重任。要充分利用中央民族大学多民族、多学科、多民族研究人才的特点，做好民间叙事研究课题。

推进多元化的中国民间叙事研究

——“中国民间叙事与民间故事讲述人学术研讨会”综述

中央民族大学　陈　秋

2011年10月15日至16日，“中国民间叙事与民间故事讲述人学术研讨会”在北京中央民族大学成功召开。来自国内外的大会与会专家和学者们，从各自不同的研究视角和田野经验出发，围绕“中国民间叙事与民间故事讲述人”的主题，展开充分而热烈的讨论。民间叙事学之与人类价值及其生命关怀的意义不言而喻，而本次大会更是彰显了中国民俗学对理论前沿的观照、中国民间叙事研究当代的多元语境、国内外民间叙事学者们其研究旨趣和研究方向的多元性。

一　民间故事传承人及其讲述研究

20世纪80年代初中期以来，“民间故事传承人及其讲述”进入了研究者的学术视野，民间故事学的研究范式开始出现转折，民间故事传承人及其讲述个性、民间故事讲述的区域叙事传统与个人叙事风格的关系等问题受到学界的普遍关注。

中国社会科学院刘魁立，回顾学界以往对民间叙事的研究，对其意义、内涵、形象体系和情节的演进以及社会的、历史的、文化的背景的分析等，多有探讨和论述与成果。然而关于民间叙事时间和空间的维度、其类型和异文之间的关系、文本的生成机制、类型母题等题，都是我们应该进一步思考和研究的课题。这些问题概括起来，可以将它们统称为“民间叙事的机理”问题。借鉴巴赫金的理论，刘教授对日常叙事和艺术作了区分，并结合文学研究中的接受美学、布奇的“小说修辞

学”，发聋振聩地提出“隐在演述人”和“隐在听众”两个民间叙事的研究关键词，从而明确了“真实演述人—文本演述人—文本—文本听众—真实听众”这个民间叙事的流程问题。同时用“一个鸡蛋”的比喻，来深入浅出分析民间叙事研究中需要观照叙事文本的“叙事核心层次、文本层次、超文本层次”三个层次；借此反思了以往一些故事文本，文本层次也有许多遗漏，超文本层次的内容几乎看不到等问题，激励民间叙事的分析要能够深入到它的肌理里去，这需要学界更多的努力。中国文学艺术界联合会刘锡诚，认为中国民间故事讲述家及其讲述理论的诞生，是中国民间叙事传统学科体系理论建构能力的体现，探寻民间口头文学叙事规律的意义，在于其符合中国民间叙事传统的生存和流变规律，它也为研究中国56个民族的非物质文化遗产的传承和传承人的保护提供了重要的理论支持，并在文化史也具有重要的地位。台湾成功大学陈益源，详细介绍了其开展的“金门林火才先生说唱作品的探访与记录”计划的背景，包括对林火才先生开展说唱个性研究的方法与分析、其取得的初步研究成果与预期达成的目标，目的是整理出闽南文化研究的资料，为台湾和闽南文化研究打下更扎实的基础。中央民族大学林继富，以孙家香12年间所讲《春风夜雨》的4个文本为例，考察民间故事讲述中的讲述人与听众的关系。讲述是民间故事文本生成的起点和基础，听众在讲述现场的行为影响讲述人的表达情绪和讲述逻辑，以及讲述人对传统知识的再现、传统选择和传统的表现方式；讲述人所讲故事也影响听众的审美接受，民间故事讲述人与听众构成的讲述空间，充满了人的情感活动和社会行动。论文充分肯定了听众在民间故事生成和意义表达方面的重要性。台湾金门大学刘国棋，对金门故事传承人杨黄宛及其讲述作品进行考察，从生活背景、传承渊源、讲述情境中梳理出其讲述风格，认为在研究民间叙事传承人及其传承作品时，要将调查范围扩大到对传承人相关的生活文化背景（历史、地理、社会、文化等）层面，还要对其传承环境有所掌握，这将有助于梳理出传承人的一般特性、个人特质，研究者对其所传承下来的作品才会有较完整的阐释。民间叙事传承人在其所传承的民间叙事作品表现出来的专长，并非一日之功偶然形成，而是经由涵化的文化变迁与濡化的学习过程，间接或直接的传承渊源所致。北京大学陈岗龙，认为蒙古族故事家的田野调查和专门研究紧迫而困难，呼吁学界开展蒙古族故事家的调查和研究，还总结了采录的蒙古故事家朝格洛布及其讲述的民间故事文本的特点，分类介绍其讲述的民间故事内容，并就蒙古族故事家的一些基本问题提

出自己的看法。辽宁大学江帆，以故事家谭振山的叙事活动为研究对象，探讨民间叙事的即时性与创造性。认为民间叙事的研究主要是对这一传统的积极携带者——叙事者的研究。民间叙事者由于彼此的生存经历不同，个人资质各异，在叙事活动中无一例外地体现出各自的讲述风格与特点。叙事者的知识构架、叙事情境对叙事文本的作用与影响，都影响了叙事者依据一定的文化原则对文本进行重构。

还有一些学者，对民间故事的讲述传承人及其经历进行详细的记录和书写。

河北石家庄市文联袁学骏，在《演变中的村落：耿村 24 年回首》中，痛心于耿村 24 年讲述队伍的萎缩，并详细分析了耿村的民间故事讲述和传承变化的三个原因。湖北宜昌市长阳县文化馆萧国松，翔实描述了孙家香故事陪伴的人生经历，孙家香故事的主要内容、特征和价值，以及学术界的评价。河北省藁城市文体局樊更喜，分析文化程度对民间故事传承与讲述的影响。湖北宜昌市夷陵区刘德方民间文艺研究会彭明吉，生动地记录了故事传承人刘德方的故事人生。此外，沈阳师范大学詹娜，指出保护“非遗”的语境带来的民间叙事传承活动的“高峰期”，与传统社会自发无意识的民众讲述诉求并不完全相同，这必将改变民间文学的生存机制。河北大学李敬儒《靳景祥的故事特色》，通过考察靳景祥的故事讲述，呼吁应该将其讲述的民间故事放置在其个人生活史中来认识，放置在耿村民间知识和历史底蕴的宏阔背景中来阐释。中国西藏网潘琼阁，以侗族民间故事讲述人张海为个案，探讨民间故事中的副语言讲述技巧。吉首大学田茂军，以民间故事传承人为核心，思考非物质文化遗产传承人的管理与评估。中央民族大学王曼利，是从文艺心理学视角分析了刘远扬在民间故事讲述中的选择。

二　民间叙事及其传统研究

民间叙事传统既存在于民间故事传承人的各种叙事文类里，也存在于民众的民俗生活和民间传统中；通过研究民间叙事的各文类具体文本，理解文本所在地域的民间知识和地域传统，能够探究民俗文化和民俗生活，如民间信仰、仪式等，民间叙事传统研究的与会专家们在这方面显示出强劲的学术阐释力。

韩国仁荷大学崔仁鹤的《花郎入社礼与民间故事》，通过收集研究

口传下来的说话（口传故事）和民谭（民间故事），发现了其中足以证明古代入社礼的母题，认为可以利用这些资料来探究韩国历史上花郎集团的入社礼仪。崔先生认为，在证实一种民俗的各种资料中，说话被认定是最合适的对象，因为说话子系统所包括的神话，是原始时代之宗教性意象的叙述，民谭是民间生活主题的文学化产物。分析韩国本土生成发展的具有入社礼的母题说话，来类推古代的过渡礼仪，并以民俗学和人类学的角度来研究分析这些民间叙事，可以重构韩国民族的历史与文化。日本国奈良县立斑鸠高等学校斧原孝守，以“黍团子”与“三个伙伴”为例，分析藏族故事和《桃太郎》故事的源流，总结带有英雄型和黍团子特点的类型故事的分布现状。认为这一类型的故事分布带形成了一个包围圈，把中原的汉族地区包围了起来，主要分布在印度尼西亚半岛，中国的西南部地区，四川、甘肃省境内的藏族地区，也包括东北亚细亚地区和日本诸列岛，而在中原汉族中普遍流传着帮手们在老婆婆家里等待老虎出现的故事形式是被加工改造过的，不是故事的最初形态。同时归纳了带有黍团子趣味特征的民间故事，它们以缅甸、西藏东部地区和日本诸列岛为主，呈贯穿东西的狭长分布状，在华北汉族、蒙古族和朝鲜族中也流传着此类故事。东亚细亚“ATU 二一〇”故事类型中带有英雄型和黍团子特点的故事，其关联程度之深是可想而知的。芬兰土尔库大学劳里·杭柯就民俗学文本问题发表了独到的见解，他将史诗文本类型划分为三种，即口头文本（oral text）、源于口头的文本（oral-derived text）与以传统为导向的文本（tradition-oriented text）。同时分析了许多民俗学家通过一个社区或地区中一个或数个信息提供者讲唱目录的集中收集，开始参与创造原始材料的“整体曲目”，“整体曲目”代替专注于一种特殊的故事甚或类型，覆盖更广泛主题，因为表演场景的提供、有联系的观众和民俗表达的社会背景的考证已经成为资料基础的重要组成部分。集中关注一个社区或地区的一个表演者、一个村庄或一个主题的研究是可取的；小社区中的传统分布和个人的讲唱目录以及根据社会角色、表演语境、观众和社会—心理环境的民俗变异是一个重要的田野话题。这些理论建树对世界民俗学的发展和进步具有重要意义。

台湾东华大学彭衍纶，经过多年田野作业，调查台湾目前存在龙目井（实体）的地区的现状，并呼吁要搜罗流传下来的与台湾龙目井相关的各种民间叙事文类（如传说、俚语等），以及与龙目井相关的当地民间信仰活动（比如与大树龙目井相关的公开祭祀仪式——龙安宫的绕

境活动)。台湾虎尾科技大学庄美芳，以排湾族为中心，比较日治时期的地震神话与现代采录的地震神话，进行异同分析，探讨地震神话的类型、地震起源神话与相关仪式消失的原因，认为科学知识的普及，促使接受现代教育的族人们的认知转向，并影响了神化的传述。时代、宗教、科学知识等原因交相织铸，导致神话叙事随之出现消长混融的现象，神话语境终将随着时空的变化而变迁着。中国社会科学院吴晓东，认为《大荒经》中绝大多数的山都是沿着大荒在视觉上呈线性环形分布，它们既是叙事者的定位参照，又是叙事者的叙事排列顺序。《大荒经》在讲述遥远的星象以及其对应的方国的同时，也将一些古老的故事附会到当地的山山水水，可称之为风物传说。这些风物传说主要包括：浴日、夸父逐日、刑天、夏后启等。而“浴日故事”不在《大荒东经》讲述大言山的时候出现，而出现在《大荒南经》，也主要是因为《大荒经》是一部带有风物传说意味的古籍，讲述人常常将一些远古的故事附会到观象台四周的山川湖渊。

对民间叙事中的“性别叙事”研究的关注，成为此次会议一个有价值的话题。

台湾东吴大学鹿忆鹿，梳理出历史上相关的女子国神化叙事文本的叙事脉络，从图文并陈到一图一文（先图后文），到以图为主文为辅、到图像为主忽略文字的叙事模式的变化。认为解读女子国神化叙事，应该有多元的理解途径。女人国神话只是神话的一个母题，是原住民描述异族人的现象，每个时代的人对于荒远地区的记录都是真实和想象并存，解读时更应注意弹性的尺度。台湾东华大学的刘惠萍的《族群性别文化与讲述活——以花莲客家族群的12位讲述人为例》，通过对一个故事家群体的考察，探讨族群文化及性别意识等因素与民间文学的讲述活动之间的关联性。中央民族大学王卫华，以榆钱村村民关于泰山女神的民间叙事与信仰活动为例，认为以民间叙事为存在基础的中国乡村民间信仰活动，反映了基层民众的思维方式和生活信息。

阅读民间叙事文本，再现时空变异中构建的民间叙事传统，也是对民间叙事和叙事文本进行分析批评的过程，而这个对叙事文本进行分析批评的过程，也让民间叙事传统更加凸显叙事的生命力，这一学术努力得到了与会者的普遍重视。

中国社会科学院巴莫曲布嫫，从南方史诗的类型学范畴，思考如何走进族群叙事的传统。提出以探究本土叙事模式来衔接一般意义上的叙事文类研究，有助于阐述族群内部文化联系的认同要素。只有进入田野

才能够厘清“他观”与“自观”研究之间的互动和联系，从而加深研究者对叙事传统及其口头文类本质的认识。地方事实和普遍知识之间的双向对话应当建立在本土口头文类及其本土叙事观念的阐释之中。台湾东华大学刘秀美，从族源传说考察撒奇莱雅族民间叙事传承现象，探讨在族群认同和想象的交错下，民间叙事传承所面临的问题。观察撒奇莱雅族的民间叙事，从日治时期寻求与阿美族认同性的“共同族源”隐匿期，到当代积极经营与阿美族“区隔”的叙事过程，说明族源叙事的实质，是民族生存情境下的一种策略性叙事。广西民族大学陈金文分析了民间口头叙事散文（主要指神话、传说、故事等）的话语层面、故事层面与意蕴层面三个层面的内容，并指出了其话语层面的日常化、故事层面的类型化、意蕴层面的难解性三方面的特征，这对民间口头叙事散文的研究具有一定的理论指导意义。

对当下少数民族文化中的民间叙事传统研讨成为大会热议的话题之一。

中央民族大学那木吉拉，比较东方诸多民族神话中存在的“盗食”与“长生”母题，分析母题之间的相通性，或是诸民族之间文化传播的结果，或是平行发生的结果。中央民族大学毕桪，研究《鹦鹉故事》的哈萨克语译本《鹦鹉传奇》，分析《鹦鹉故事》并没有在哈萨克民间得到广泛、深入的传播原因，在于故事所宣扬的歧视妇女、防范妇女的思想与哈萨克传统的社会思想意识不相符。中央民族大学钟进文，纵观20世纪50年代以来的裕固族书面文学中普遍出现一种追溯民俗起源、诉说民俗迁徙历史、反映本民族基本叙事主题或叙事现象的主题，已成为裕固族“召唤原生情感”、进行身份认同重建的基本途径，其可称之为“民间叙事的文人化现象”，而且是一种民间叙事的传承方式。中央民族大学朝克图，探析蒙古族曲艺艺术“胡仁·乌力格尔”面临的危机原因，在于不断流失的听众群体、“胡仁·乌力格尔”的载体胡尔奇日益减少、胡尔奇演唱“胡仁·乌力格尔”的地域范围的缩小、“胡仁·乌力格尔”的内容和形式发生了变化。

一些研究者也对民间叙事文本的采录方法进行了回顾、反思。

中国社会科学院祁连休，认为隋唐五代的民间故事的采录是历史上第一次广泛关注讲述人和作品流传情况的记载，标志着中国古代民间故事采录朝理性化、科学化向前迈进了一大步，这有助于后世对民间故事的产生、传播等相关情况的了解，同时也增强了隋唐五代民间故事作品的可信度和研究价值。中南民族大学王丹，以刘德方故事采录为例，反

思20世纪80年代以来中国民间文学三套集成时期故事文本的制作与发生过程，提出故事讲述与文本制作、文本的多样性与价值的重构、故事记录与价值的回归，故事文本采录田野工作者需要关注的三个方面的问题。认为从故事记录到故事整理是还原民间故事价值的关键。故事整理理应尊重讲述者，尊重民间故事的传承规则。“根据故事整理故事”是不足取的，采录故事应该最大限度地呈现这个过程的原真状貌，而不应肆意加工改造；明确提出，故事采录工作的实质，就是对民间故事价值的保护，只有将民间故事的价值还原到真实状态，民间叙事的意义才能得以实现。中央民族大学黄雯，提出清楚采录者的主观能动性对采录过程的影响，是进行故事文本合理性研究的前提，并区分了“不自觉”的采录者、上下求索的采录者、理智的采录者三种故事文本的采录者类型。

三　民间叙事和民间故事讲述人研究范式讨论

中国民俗学正在不断寻求研究本民族文化的本土理论和本土方法，本次大会的与会专家们也提出了一些中国民间叙事传统和民间故事讲述人研究的新的学术增长点。

北京师范大学刘铁梁，认为目前学界对民间故事讲述人的研究，补充了过去民间故事文本研究范式的不足，但是还可以将民间故事讲述人的研究，拓展到今天城乡居民热切回忆过去的一种心理诉求上，拓展到城乡居民讲“准故事”或者类似于讲“个人生活史”故事的研究上，研究民间叙事不仅要研究绝对意义上的传统的、已经流传很久、有类型性的故事，广大城乡居民的个人生活史或者是私人史，也是民间叙事传统的组成部分；并不只是能讲故事的人才有个人生活史，俗民人人都有个人生活史；同样，并不只是能讲故事的精英才是民间故事传承人。所以，民间故事讲述人必然减少并不代表民间文化的衰竭，因为民间故事研究是和城乡居民的个人生活紧密联系在一起的。从根本上来说，研究民间叙事讲述人就是研究民间文化传统的连续性，因此不能把生活随便遗产化，当生活“遗产化”的时候，遗产就泛化，也会导致在研究民间故事讲述人过程中过分注重传统，我们的学术必然会出问题。北京师范大学万建中，认为在民间散文叙事体裁研究中，学界关注故事讲述人，而不关注传说讲述人、神话讲述

人，是因为除了方言以外故事没有讲述的边界，故事讲述没有任何障碍，而传说有一个传说圈，离开这个传说圈，传说的讲述不会产生共鸣，因此诞生了故事家，而没有传说家；此外，故事讲述者能够充分满足学者的学术需求，所以学者们对故事家情有独钟。本次会议邀请故事家刘德方到会场是会议的一个亮点，提议要开一个故事家刘德方的专门学术研讨会，将刘德方参加学术会议的这种变化纳入故事学的研究视野之中，以刘德方的生活方式的变化过程为研究对象，因为这个变化的过程是学界研究民间故事传承人及其讲述一个很好的视角。北京大学陈连山认为，中国学术界关于中国民间故事类型体系的编制一直存在普遍性和特殊性的争论，两种思路需要互相促进，应该反思AT分类法存在一些问题，在研究中国民间故事类型体系的同时，关注国外民间故事材料，作为研究中国故事类型的参照物，在AT分类法之外，中国民俗学可以创造出一个全新的世界民间故事类型体系。中国社会科学院吕微，认为探讨一个叙事文本的意义是meaning，必须考虑这个文本所在的语境，没有在语境下就不能理解它的意义，这个意义是significance。学界对民间叙事研究有从一个文本到语境的发展过程，这也是近20年民俗学研究范式的发展过程，它体现了钟敬文先生在晚年倡导建立民俗学学科的意义，因为民间文学只研究叙事文本，民俗学的研究能够带着整个学科从文本研究转向语境研究。同时民俗学在进行语境研究的同时，不能够忽略文本研究，关注故事家、故事村，要重视每一个文本，每一个文本的价值是等同的，而非物质文化遗产研究也要重视每一个故事传承人的讲述，研究焦点要集中于对具有普世价值的事物关注。中央民族大学陶立璠，认为本次会议的主题是一个创新，它把民间叙事和故事讲述人联系在一起进行学术研讨和交流，具有非常重要的现实意义，这在国内开创了故事研究的先河。民间叙事传承人代表刘德方先生进入学术会议现场，打破了过去民俗学会议学者唱独角戏的现状，通过刘德方先生的发言，学者们可以听到民间故事讲述人在思考什么，因为民俗学者的“田野伦理”之一，就是要多听取田野中调查对象的心声。另外，在民间叙事研究工作中，应该建立一个故事讲述人的数字资料及其口述史的数字档案，高校也要建立自己的研究数据库。以往民间叙事研究对讲述文本的主体（故事传承人）重视不够，而今天的研究又从文本回到语境去，中国民间故事研究基本上走了一个从语境到文本，再到语境的这样一个非常曲折的道路，也就是从民间出发，再回到民间，从生活出

发，再回到生活。

此次大会围绕民间叙事和民间故事讲述人的话题展开了充分讨论，论题丰富多样，不同学术观点碰撞交锋，极大地推进了中国民间叙事和民间故事讲述人研究向纵深发展。

后　　记

这本论文集的作品主要来自2011年10月15日至16日在中央民族大学召开的“中国民间叙事与民间故事讲述人学术研讨会”的会议论文。“中国民间叙事与民间故事讲述人学术研讨会”汇集了海峡两岸以及韩国、日本民间叙事研究卓有成就的学人，就民间叙事和民间故事讲述等相关问题展开卓有成效的讨论，会上发表、研讨，会下交流、碰撞，就民间叙事的学理问题、中国民间故事讲述人的保护问题提出了许多真知灼见。作为主办方，我们为海内外学人搭建这个学术平台做出了努力，但是，在工作细节上还有许多遗憾，由于时间的问题，专家们很多精彩的言论无法展开。于是，我们决定将这次会议部分论文选录成册出版发行，惠及更多的读者，发挥更大的社会效益。

这次会议我们有很多很多的感谢：感谢来自韩国的崔仁鹤先生和他的爱人，两天以来他们认真开会，从未缺席；感谢来自中国台湾的同胞，他们不远千里来到中央民族大学，不仅是一种血浓于水的情感上的交流，而且是对中国多民族文化共同发展的有力推动；感谢来自大陆外地和在京的代表，他们放下手中的工作，参加会议，发表大论，贡献智慧。

长期以来，中央民族大学民俗学专业建设一直得到学校各级领导的大力支持，陈理校长多次指导民俗学学科发展，宋敏副校长亲临民俗学学科召开的学术会议，给予温暖的支持，文学与新闻传播学院的白薇院长、柳春旭书记，陈允锋常务副院长、钟进文院长、王华军书记等领导更是时时刻刻关注民俗学学科建设的进展情况，在此，我代表中央民族大学民俗学学科对各位领导和海内外专家给予我们的关心和支持表示深深的谢意！

会议开完后，我们立即着手论文集的编辑工作，由于主题和篇幅所限，许多高质量的论文无法收录进来，在这里深表歉意。

有些学人因为种种原因无法参加会议，经过他们授权，我们选录了他们对民间故事讲述研究有重大影响的成果，在此，对日本的武田正先生，中国的刘魁立先生、刘守华先生、江帆女士、杨利慧女士表示特别的谢意！

中国社会科学出版社郭沂纹主任始终关心中国民间故事传承人研究，没有她的努力帮助和细致工作，这套多卷本的“中国民间故事讲述研究”成果是无法这么快与读者见面的，在此对郭主任的无私支持表示感谢！。

我们的博士生张远满、陈秋、刘薇和穆昭阳等同学为本书编辑和校对承担大量工作，在此一并致谢！

林继富

2012年2月14日

北京魏公村